

“Se on tosi kaksteränen miekka”

Sukupuolen merkitys naisartistin identiteetille ja uralle

Niina Alavillamo

Pro gradu -tutkielma

Populaari- ja kansanmusiikin maisterikoulutus

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

Tampereen yliopisto

Tampereen yliopisto

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

Populaari- ja kansanmusiikin maisterikoulutus

ALAVILLAMO, NIINA: "Se on tosi kaksteränen miekka" – Sukupuolen merkitys naisartistin identiteetille ja uralle

Pro gradu -tutkielma, 83 s.

Toukokuu 2016

Tutkielmassani tarkastelen sukupuolen vaikutusta naismuusikon identiteetin ja uran muotoutumiseen. Tutkimusmetodinani on haastattelu, ja tarkastelen aineistoa sisällönanalyysin avulla. Haastattelin tutkielmaani varten viittä suomalaista naisartistia, joilla on kokemusta musiikin eri osa-alueista, kuten soittamisesta ja kappaleiden tekemisestä. Tarkoitukseni on selvittää, millä tavoin sukupuoli on vaikuttanut haastateltavien kokemuksiin musiikin parissa harrastuksen aloittamisesta tähän päivään saakka. Populaarimusiikki on perinteisesti ollut miesvaltainen alue, minkä vuoksi päädyin tarkastelemaan aihetta naisten näkökulmasta. Kansanmusiikin ja klassisen musiikin jätin tutkimuksen ulkopuolelle, sillä ne ovat itselleni vieraampia musiikkityylejä. Lisäksi koen, että sukupuolen vaikutus korostuu nimenomaan kevyen musiikin parissa.

Käsittelen aineistoa teemoittain. Tarkastelen muun muassa sitä, mistä haastateltavien innostus musiikkiin on saanut alkunsa sekä sitä, miten he ovat päätyneet soittamaan tiettyä instrumenttia ja musiikkityyliä. Lähestyn aihetta myös sukupuolen häivyttämisen ja korostamisen näkökulmasta. Musiikillisten seikkojen lisäksi käsittelen ulkomusiikillisiä aihealueita, kuten pukeutumista ja artistin suhdetta mediaan. Hyödynnän tutkielmassani muun muassa sukupuoleen, musiikintutkimukseen ja psykologiaan liittyviä teorioita.

Tutkimuksen perusteella voidaan todeta, että sukupuolella on merkittävä vaikutus muun muassa keikoille pääsyyn, yhtyeen muotoutumiseen, sekä median, kollegoiden ja opettajien suhtautumiseen. Haastateltavat ovat osittain rikkoneet perinteisiä sukupuolirooleja esimerkiksi perehtymällä miesvaltaiseksi miellettyyn musiikkiteknologiaan. Toisaalta aineistossa ilmeni tiettyjä seikkoja, joiden osalta haastateltavat ovat toistaneet naisille tyypillisiä käyttäytymismalleja. Sukupuoli koettiin

kaksiteräisenä miekkana: yhtäältä sen avulla saattaa saada erityishuomiota ja -kohtelua, toisaalta sen vuoksi voi kokea vähättelyä ja huomiotta jättämistä.

Tutkimuksen perusteella sukupuolen vaikutukset ovat monitahoisia ja kytköksissä toisiinsa, ja sen vuoksi myös vaikeita määritellä tarkasti.

Asiasanat: sukupuoli, muusikkous, identiteetti, musiikkiharrastus, sukupuolirooli

Sisällysluettelo

1. JOHDANTO	1
1.1 KYSYMYKSENASETTELU	1
1.2 METODINA HAASTATTELU	2
1.3. HAASTATELTAVIEN VALINTA.....	3
2. POPULAARIMUSIIKKI JA NAISTEN TOIMIJUUS.....	6
2.1. SUKUPUOLI KÄSITTEENÄ.....	6
2.2 POPULAARIMUSIIKIN MÄÄRITTELY	8
2.3 POPULAARIMUSIIKIN TUTKIMUS JA NAISMUUSIKOT	9
2.3.1 Tutkimus Suomessa.....	14
2.4 SUOMALAISET NAISARTISTIT	18
2.5 MUSIIKKI JA OPPIMINEN	19
2.6 TYTÖT MUSIIKIN HARRASTAJINA	22
2.6.1. Sukupuoli ja fanitus.....	27
2.7 NAISTEN OSUUS POP /JAZZ-MUUSIKON JA MUSIIKKITEKNOLOGIAN KOULUTUKSESSA	28
3. MUUSIKON IDENTITEETTI JA IMAGO.....	31
3.1 GENRE	33
3.2. MUSIIKKIVIDEOT	33
3.3 AITOUS JA USKOTTAVUUS.....	34
4. KOKEMUKSIA – MITEN MINUSTA TULI ARTISTI?	38
4.1 MUSIIKKILLISET ESIKUVAT.....	38
4.2 MUSIIKKIHARRASTUKSEN ALOITTAMINEN	42
4.2.1. Yhtyeessä soittaminen.....	47
4.2.2 Lähipiirin suhtautuminen musiikkiharrastukseen.....	48
4.3 SUKUPUOLEN KOROSTAMINEN TAI HÄIVYTTÄMINEN	50
4.4 KOKEMUS OMASTA MUUSIKKOUDESTA	58
4.4.1. Näkemys uran etenemisestä	63
4.5 SUHDE MEDIAAN.....	64
4.6 MUSIIKKITEKNOLOGIA JA TUOTTAMINEN	67
5. PÄÄTELMÄT JA POHDINTA.....	72
LÄHTEET	78

1. Johdanto

1.1 Kysymyksenasettelu

“Yleisö ei odota tyttöjen olevan musikaalisia, ei edes laulajien kuten Maggie Bell. Sama ongelma on muusikoiden kanssa kommunikoidessa. He ajattelevat: ‘hän on tyttö, ei hän tiedä mistä hän puhuu.’ On hyvin vaikeaa saada bändi tekemään mitä haluat, he haluavat koko ajan tehdä omia juttujaan.” (Frith 1978: 174)
Laulaja Billie Davis

”Yläasteikäisenä muistan vakavasti epäilleeni, voinko edes oppia soittamaan tiettyjä asioita, koska olen tyttö. Naispuoliset soittajat ja -opettajat voivat siis toimia niin sanottuina esikuvina tai kannustimena nuoremmille soittajille. Mutta kun keskustellaan musiikin tekemisestä ja sen sisällöstä, sukupuolen korostaminen tuntuu epäolennaiselta.” (Vuorela 2015: Kolme näkökulmaa jazziin)
Saksofonisti Linda Fredriksson

Musiikkiteollisuus on perinteisesti mielletty miesvaltaiseksi alaksi. Naismuusikoiden uskottavuus on monesti asetettu kyseenalaiseksi, ja heidät on suljettu eritoten rockin kaanonin ulkopuolelle. Tässä tutkimuksessa tarkastelen, millä tavoin sukupuoli vaikuttaa musiikin parissa vallitseviin sosiaalisiin käytäntöihin ja naisten urakehitykseen muusikkona. Lisäksi kiinnitän huomiota siihen, miten naismuusikko voi toimia sukupuoliroolin aktiivisena muokkaajana. Tämän vuoksi olen valinnut haastateltaviksi musiikkialalla menestyneitä naisia.

Tarkastelen haastateltavien taustaa siitä saakka, kun he aloittivat musiikin soittamisen ja laulamisen. Selvitän muun muassa sitä, miten haastateltava on päätenyt tiettyyn instrumenttiin, ja miten hän on opiskellut musiikkia. Tutkimusasetelman kannalta on erityisen merkittävää se, onko haastateltava päätenyt muusikoksi ikään kuin sattumalta, vai onko hän pyrkinyt alalle määrätietoisesti.

Olen tarkastellut aihetta aiemmin journalistiikan kandidaatintutkielmassani, jossa tutkin naisartistien representaatioita *Helsingin Sanomissa* vuonna 2011. Lehtiartikkeleista noin puolet sisälsi viittauksia ulkomusiikillisiin seikkoihin: esimerkiksi ulkonäköön viitattiin noin kolmasosassa jutuista. Trivialisointia ilmeni myös laulaja-lauluntekijöistä kertovissa jutuissa, jopa silloin, kun niiden sävy oli

positiivinen. Kolmasosa jutuista sisälsi rinnastuksia muihin naisartisteihin. Lisäksi miespuolisiin toimijoihin, kuten tuottajiin, viitattiin kolmasosassa artikkeleista. Kokoonpanoissa, joissa oli sekä miehiä että naisia, nainen vaikutti usein jäävän statistin rooliin. Aineiston perusteella tulin siihen johtopäätökseen, että naisen on vaikea saavuttaa uskottavuutta älykkäänä, vakavana artistina. (Alavillamo 2013: 22–23.)

Aiemmassa tutkimuksessani tarkastelin aihetta median näkökulmasta. Tässä tutkimuksessa sen sijaan perehdyn aiheeseen syvemmin artistien näkökulmasta, ja tarkastelen, minkä vuoksi naismuusikoiden on vaikea saavuttaa uskottavuutta ja arvostusta. Haastateltavien kokemusten avulla pyrin selvittämään niitä musiikkialan rakenteita ja käytäntöjä, jotka saattavat vaikeuttaa naisartistien menestymistä musiikin parissa. Tutkimuksessani avainkäsitteitä ovat sukupuoli, sukupuoliroolit, normit ja uskottavuus. Palaan näihin käsitteisiin seuraavissa luvuissa.

1.2 Metodina haastattelu

Tutkimukseni on luonteeltaan laadullinen, ja tutkimusmetodina on puolistrukturoitu haastattelu. Valitsin metodiksi teemahaastattelun, koska sen avulla on mahdollista perehtyä henkilön taustaan laajasti ja perusteellisesti. Puolistrukturoidun haastattelun avulla pyrin käsittelemään tiettyjä teemoja rajoittamatta tai ohjailematta haastateltavaa liikaa. Tavoitteenani on, että haastateltava kertoisi mahdollisimman avoimesti omista kokemuksistaan, joiden avulla pyrin analysoimaan, mitkä eri seikat vaikuttavat muusikon uran muotoutumiseen. Lisäksi tarkastelen, onko haastateltavilla keskenään samankaltaisia kokemuksia musiikkialalla vallitsevista käytännöistä ja niiden merkityksistä.

Haastattelin musiikkialalla toimineita naisia, joilla on kokemusta miesvaltaisista osa-alueista, kuten kappaleiden tekemisestä, soittamisesta ja tuottamisesta. Tällä tavoin pyrin selvittämään, onko alalla vallitsevia sukupuoleen liittyviä stereotypioita sekä rooleja mahdollista rikkoa ja kuinka tämä voidaan tehdä.

Erityisen kiinnostavia ovat mahdolliset ristiriidat, joita naiseuteen ja musiikkialaan liittyy, sekä se, miten haastateltavat ovat pyrkineet ratkaisemaan niitä. Esimerkiksi Sibelius-viulukilpailua tutkineen Taru Leppäsen (2000, 70–73) mukaan seksikkyys on naismuusikolle tärkeää, mutta toisaalta se asettaa

kilpailijan taidot muusikkona kyseenalaisiksi. Tähän teemaan palaan tuonnempana. Pertti Alasuutarin (2011, 267) mukaan eksplisiittinen normatiivinen ilmaus on merkki ristiriidasta. Se merkitsee, että henkilölle ei ole itsestäänselvää toimia tietyllä tavalla, vaan muutkin ajatus- ja toimintamallit tunnustetaan, ja niille annetaan osittaista tunnustusta (2011: 267). Musiikkialaa voi tarkastella muun muassa etsimällä haastateltavien puheesta normatiivisia lausumia. Normi voi esiintyä puheessa siten, että henkilö kieltää tai nuhtelee toista. Toisaalta se voi näkyä myös maanitteluna ja kehotuksina. Lisäksi haastateltavan oma käsitys normista voi tulla esiin, jos hän häpeilee tai puolustelee tekemisiään, tai päinvastoin kehuskelee tietynlaisella toiminnalla. Voidaan myös kysyä, minkä vuoksi haastateltava viittaa normiin toimiessaan periaatteen vastaisesti, tai miksi kyseiseen asiaan suhtaudutaan normatiivisesti, moraalisenä kysymyksenä. (Alasuutari 2011: 224–225.) Tällä tavoin voidaan tehdä näkyväksi musiikkialaan liittyviä normeja ja niiden kytkeytymistä sukupuoleen. Normit voivat tulla esiin vaikkapa vanhempien suhtautumisessa musiikkiharrastukseen tai muiden musiikin parissa toimivien henkilöiden kommenteissa. Normien etsimisen lisäksi analysoin haastatteluja muun muassa vertailemalla niitä aiemmin tehtyihin tutkimuksiin ja musiikkialan julkiseen diskurssiin sekä etsimällä aineiston sisäisiä ristiriitoja (Alasuutari 2011: 219–224).

1.3. Haastateltavien valinta

Tutkimuksessani keskityn populaarimusiikin parissa toimiviin muusikoihin, jotka toimivat musiikin parissa useassa eri asemassa, kuten soittajina, lauluntekijöinä ja tuottajina. Haastateltavat henkilöt edustavat eri ikäluokkia sekä eri genrejä poppunkista bluesiin ja folk-poppiin. Keskityn tutkimuksessani kevyeen musiikkiin, sillä se on itselleni tutumpaa kuin kansanmusiikki tai klassinen musiikki. Lisäksi koen, että sukupuoliroolit korostuvat populaarimusiikin parissa, jossa esittäjä on suuremmassa roolissa kuin klassisessa musiikissa tai kansanmusiikissa (ks. kappale 2.2.).

Laulaja-basisti Aija Puurtisella on yli 30 vuoden ammattimainen kokemus musiikkialalta. Hän on esiintynyt solistina useissa eri kokoonpanoissa ja tulkinut useita tyylejä, muun muassa bluesia, jazzia, rockia ja tanssimusiikkia. Puurtinen on toiminut Honey B.& T-bones -yhtyeen basistina ja vokalistina yli 30 vuotta. Yhtye on tehnyt kotimaassa tuhansia keikkoja, ja kiertänyt paljon myös ulkomailla. Puurtinen säveltää kappaleita suurelta osin itselleen ja yhtyeelleen, yhteensä hän on levyttänyt yli 100 sävellystään. Lisäksi hän säveltää tilausteoksia muun muassa kuoroille, kamariorkestereille ja ei-

klassisen musiikin laulajille. Puurtinen toimii satunnaisesti äänilevytuottajana ja kriitikkona radiossa. Hän toimi myös tuomarina Uuden Musiikin Kilpailussa vuosina 2013–2014. Puurtinen valmistui Sibelius-Akatemiasta musiikin maisteriksi ja väitteli vuonna 2010 populaarimusiikin tohtoriksi ensimmäisenä Suomessa. Hän on opettanut laulua eri oppilaitoksissa, ja tällä hetkellä hän toimii Sibelius-Akatemiassa musiikkikasvatuksen lehtorina. Puurtinen on pitkän uransa ja laaja-alaisen kokemuksensa ansiosta mielenkiintoinen haastateltava.

Oona Kapari on soittanut useissa erilaisissa kokoonpanoissa. Soittamisen ja laulamisen lisäksi hän äänittää, mikkaa, tuottaa ja tekee kappaleita. Kapari esiintyy tällä hetkellä Likka-yhtyeen ja Ladies First -bigbandin kitaristina, minkä lisäksi hän työstää sooloprojektiaan. Säveltämässään ja sanoittamissaan kappaleissa Kapari yhdistää elektronista ja akustista musiikkia. Hän työskentelee päätoimisesti äänittäjänä Finnvox-studiolla. Kaparin esikoistuotanto, Viitasen Piian Uni Onnesta -albumi oli ehdolla Emma-palkinnon saajaksi Kriitikoiden valinta -kategoriassa. Kapari on valmistunut pop/jazz-konservatoriosta kitaristiksi ja musiikkiteknologiksi. Valitsin Kaparin haastateltavaksi, sillä hän on ammatiltaan äänittäjä, mikä on hyvin miesvaltainen ala. Lisäksi hänellä on kokemusta monesta muusta musiikin osa-alueesta.

Laulaja-lauluntekijä Maritta Kuula aloitti musiikinteon 1980-luvulla alle 20-vuotiaana 500 kg lihaa -yhtyeessä, joka julkaisi viisi levyä. Yhtye sävelsi kokeellista musiikkia ja käytti lyriikoina tunnettujen suomalaismoilijoiden, kuten Uuno Kailaan ja Aaro Hellaakosken tekstejä. Vaikutteina olivat muun muassa vanhat itkuvirret ja keskiaikainen musiikki sekä The Doors ja Velvet Underground (Väntänen 2008). Yhtye sai erikoisesta musiikistaan ristiriitaista, jopa aggressiivista palautetta. Soolouransa Kuula aloitti 1990-luvulla, ja on julkaissut kuusi albumia. Hänet tunnetaan erityisesti omintakeisesta laulutavastaan. Valitsin Kuulan haastateltavaksi, sillä hän on toiminut yli 30 vuotta nimenomaan marginaalimusiikin parissa.

Kikke Heikkinen on soittanut kitaraa muun muassa Little Mary Mixup -yhtyeessä, jolle hän myös sävelsi kappaleita. 1980-luvulla perustettu yhtye yhdisteli englanninkieliseen poprockiin vaikutteita muun muassa punkista, bluesista ja Motown-musiikista. Yhtyeen kaikki alkuperäiset jäsenet olivat naisia, mikä oli melko uutta 1980-luvun Suomessa. Heikkinen perusti 1990-luvulla muutaman muun muusikon kanssa osuuskunta Lilithin muun muassa levy-yhtiöksi ja ohjelmatoimistoksi. Nykyään

osuuskunnalla on noin 300 kulttuurialan parissa toimivaa jäsentä. Heikkinen toimii Lilithin toimitusjohtajana, lisäksi hän on toiminut muun muassa tuottajana ja musiikkikriitikkona. Valitsin Heikkisen haastateltavaksi, sillä hän on tehnyt laaja-alaisesti töitä musiikin parissa, ja hänen bänditaustansa on kiinnostava.

Laura Moisio on 29-vuotias laulaja-lauluntekijä, joka yhdistää musiikissaan folkia, bluesia ja poppia. Hän on julkaissut EP:n sekä kaksi pitkäsoittoa. Erityisesti syksyllä 2015 julkaistu Ikuinen valo -albumi on saanut kritikoilta kehuja. Levy oli ehdolla Emma-gaalassa Kriitikoiden valinta -kategoriassa, lisäksi albumi oli ehdolla vuoden 2016 Teosto-palkinnon saajaksi. Moisio säveltää, sanoittaa ja sovittaa kappaleitaan itse sekä soittaa pianoa ja kitaraa. Hän keikkailee soolona, duon, trion sekä bändin kanssa ja on esiintynyt myös Saksassa ja Itävallassa. Lisäksi Moisio lauloi parin vuoden ajan bluesia ja rockia Lopun Ajan Mies -yhtyeessä, ja kertoo saaneensa yhtyeen musiikista vaikutteita myös omiin kappaleisiinsa. Valitsin Moisio haastateltavaksi, koska hän on kehuttu laulaja-lauluntekijä, ja edustaa tutkimuksessani nuorempaa ikäluokkaa.

2. Populaarimusiikki ja naisten toimijuus

2.1. Sukupuoli käsitteenä

Sukupuolen käsitettä ja siihen liittyvää toimintaa on selitetty useilla erilaisilla teorioilla. Tutkimuksessani käytän Gayle Rubinin, Judith Butlerin ja Teresa de Lauretin teorioita, jotka tarkastelevat sukupuolta samantapaisista näkökulmista. He tuovat teorioissaan esille sitä, miten sukupuoli muodostuu sosiaalisissa suhteissa, yhteiskunnallisissa instituutioissa ja representaatioissa.

Yhdysvaltalainen antropologi Gayle Rubin on esittänyt ajatuksen sukupuolijärjestelmästä. Teorian mukaan biologinen sukupuoli (sex) ja sosiaalinen sukupuoli (gender) voidaan erottaa toisistaan. Biologinen sukupuoli näyttäytyy synnynnäisenä ja ruumiillisena ominaisuutena. Sosiaalinen sukupuoli sen sijaan opitaan kulttuuriin ja yhteiskuntaan sosiaalistumisen myötä. Biologinen sukupuoli muuttuu normitetuksi käyttäytymiseksi sukupuolijärjestelmän avulla. Yhteiskunnilla on omanlaisensa sukupuolijärjestelmät, jossa biologisen ja sosiaalisen sukupuolen suhteet muuttuvat tietynlaisiksi. (Mäkelä, Puustinen & Ruoho 2006: 17–18.) Sukupuoleen liittyvät normitetut käytännöt saattavat olla niin juurtuneita, että toistamme niitä huomaamattamme.

Filosofi Judith Butler sen sijaan on selittänyt sukupuolta performatiivisuudella. Hänen mukaansa sukupuoli tulisi nähdä tekoina ja esityksinä, joita toistetaan mediassa sekä muissa kulttuurisissa ja yhteiskunnallisissa valtasuhteissa. Jatkuva toisto pitää yllä sukupuolten esitystä, mutta odotuksia voi myös rikkoa ja esitystä muuttaa. Butler kritisoi ajatusta, jonka mukaan sosiaalinen sukupuoli seuraisi vääjäämättä biologista sukupuolta. (Mäkelä, Puustinen & Ruoho 2006: 19–20.)

Elokuvatutkija Teresa de Lauretis puolestaan on esittänyt teorian sukupuolen teknologiasta. Sukupuoliteknologiat sijoittuvat ihmisruumiiseen, ja ne ovat historiallisten ja yhteiskunnallisten valtakonstruktioiden tuottamia. Teorian mukaan sukupuoli on siis sosiaalinen ja historiallinen representaatio ja prosessi. Sitä tuotetaan jatkuvasti kaikissa yhteiskunnallisissa instituutioissa, kuten kouluissa, joukkoviestinnässä ja akateemisessa maailmassa. Tietyt naiseuden representaatiot määrittävät, mitä on olla ”oikea” nainen. Näitä käsityksiä voidaan kuitenkin vastustaa, sillä jokainen

voi itse määritellä itsensä ja olla siten aktiivinen toimija. Representaatiota voi vastustaa esimerkiksi pukeutumisessa, rikkomalla sukupuolittuneita tapoja käyttäytyä tai poikkeamalla normista. (Mäkelä, Puustinen & Ruoho 2006: 22–23.)

Sukupuolta ja siihen liittyviä sosiaalisia valtasuhteita on tarkasteltu lisäksi muun muassa representaatiotutkimuksessa, jossa pyritään hahmottamaan symbolisten esitysten, kuten kuvien, elokuvien ja tekstien suhteita elettyyn, materiaaliseen elämään. Tapamme esittää ihmisryhmiä vaikuttavat tapaamme suhtautua niihin. Tavat suhtautua ihmisryhmiin puolestaan vaikuttavat siihen, miten ihmisryhmiä esitetään. Representaatiot siis sekä kuvastavat yhteiskunnallisia suhteita että osallistuvat niiden muokkautumiseen. Lisäksi representaatiot vaikuttavat siihen, miten hahmotamme itsemme osana yhteiskuntaa ja sosiaalisia suhteita. Elokuvatutkija Anu Koivusen mukaan sillä, millaisena naiset esitetään, on merkitystä sekä kulttuuriselle naiskuvalle että sille, millaisena naiset näkevät itsensä. (Paasonen 2010: 45–46.) Poimin 1980-luvun *Soundi*-lehdistä joitakin esimerkkejä siitä, miten naisia on artikkeleissa esitetty:

Suzanne istuu edessäni pyöreän pöydän toisella puolella. Hän on ruumiinrakenteeltaan hento, ruskeat hiukset ovat poikamaisen lyhyet. Kaidoilla kasvoilla karehtii hymynhäivähdyks. Huomaan tytön muistuttavan hämmästyttävästi entistä tyttöystävääni. Se tuo tilanteeseen hämmästyttävän epätodellisen hennun. (Soundi 2/86: 16-17)

Millaiset ihmiset pitävät Ilonan keikoista ja levyistä? Omassa tuttavapiirissäni ei ole ketään, joka suostuisi ostamaan bändin levyä, vaikka muuta suostuvaisuutta löytyisikin. (Soundi 5/88: 69–72)

Maailman kaunein tyttöbändi Vixen kävi todistamassa Suomessa, että se osaa soittaa. (Soundi 5/89: 54–55)

Ilona, yksi Suomen kaikkien aikojen haukutuimmista yhtyeistä, on tehnyt paremman levyn. Vertaileva sanamuoto on paikallaan siksi, että perusaste – It:t *Toiset saa (one se niin oikein)* ja *Ähäkutti* – on nyt kaikkien asianosaisten onneksi taaksejäänyttä elämää. Ilotulitus on Ilonalle voittoaste, vaikka superlatiivit hämmästyttävät kaukaisuudessa. (Soundi 8/89: 64–65)

Ylläolevista esimerkeistä voi huomata, että naisista on kirjoitettu alentavaan ja negatiiviseen sävyyn. Lisäksi huomio on kiinnittynyt voimakkaasti ulkonäköön, ja nainen vaikuttaa olevan pikemminkin objekti kuin aktiivinen toimija (“vaikka muuta suostuvaisuutta löytyisikin”). Myös yhtyeiden

musiikilliset taidot on asetettu kyseenalaisiksi. Palaan luvussa 2.3.1. siihen, miten naisia on representoitu suomalaisessa lehdistössä 2000-luvulla.

2.2 Populaarimusiikin määrittely

Populaarimusiikin käsitettä on määritetty useilla eri tavoilla. Frans Birrer on nimennyt neljä eri kategoriaa, joiden avulla on pyritty määrittämään populaarimusiikkia. Normatiivisen määritelmän mukaan populaarimusiikki on jotain alempiarvoista suhteessa taidemusiikkiin, jota on perinteisesti pidetty jollakin tapaa monimutkaisena, vaikeana ja vaativana. Todellisuudessa osa taidemusiikin teoksista on melko yksinkertaisia, eikä kaikkia populaarimusiikin kappaleita voida pitää yksinkertaisina. Toinen tapa selittää käsitettä on negaatio: voidaan määritellä, mitä populaarimusiikki ei ole. Usein populaarimusiikki erotetaan kansanmusiikista ja taidemusiikista. Näidenkin tyylien rajat ovat häilyviä, joten määritelmä ei ole yksiselitteinen. Populaarimusiikki voidaan määritellä myös sosiologisesta näkökulmasta: kuka musiikkia tuottaa tai kenelle sitä tuotetaan. Tämä on myös ongelmallinen määritelmä, sillä kuluttajat liikkuvat sosiaalisesta luokasta toiseen ja kuuntelevat useita eri musiikkityylejä. Viimeinen kategoria on teknologis-taloudellinen, jonka mukaan populaarimusiikkia levitetään massamediassa ja kulutetaan massakulttuurina. Tämäkään määritelmä ei onnistu kattamaan kaikkea populaarimusiikkia, sillä klassista musiikkia voidaan yhtä lailla myydä massoille, ja vastaavasti poppia voidaan esittää vain muutamalle ihmiselle. Mikään kategoriaista ei siis yksinään onnistu selittämään populaarimusiikkia, mutta yhdistelemällä niitä saadaan aikaan melko kattava määritelmä. (Middleton 1990: 4–5.)

Musikologi Juan Pablo Gonzalez määrittää populaarimusiikkia muun muassa koulutuksen ja esittämisen näkökulmasta. Klassista musiikkia soitetaan täsmälleen siten, kuin säveltäjä on merkinnyt kappaleen nuotteihin. Populaarimusiikissa sen sijaan esittäjä harvoin pysyy täysin uskollisena alkuperäiselle teokselle. Lisäksi Gonzalez kirjoittaa, että populaarimusiikki tarvitsee yleisön, joko oikean tai virtuaalisen. Näin ollen yksin laulaminen ei vielä ole populaarimusiikkia, sillä se ei ole esiintymistä yleisölle. Kansanmusiikin ja populaarimusiikin ero puolestaan on siinä, kenen tai keiden näkemystä ja arvoja se edustaa. Populaarimusiikissa olennaisinta on esittäjän ääni ja modernit arvot. Kansanmusiikki puolestaan edustaa perinteisiä arvoja, ja siinä kuuluu yhteisön ääni. (Björnberg et al. 2005: 138.)

Edellämainitut seikat liittyvät siihen, miksi valitsin tutkimuksen kohteeksi populaarimusiikkia esittäviä artisteja. Kuten edellä kirjoitin, kevyessä musiikissa korostuu esittäjä, ja se edustaa moderneja arvoja. Populaarimusiikki on myös vahvasti kytköksissä massamediaan, mikä tarkoittaa sitä, että artistit ovat paljon esillä muun muassa lehdissä. Tämän vuoksi on kiinnostavaa tarkastella nimenomaan kevyen musiikin artisteja.

2.3 Populaarimusiikin tutkimus ja naismuusikot

Musiikkikasvatusta tutkinut Lucy Green (2006: 14) kirjoittaa siitä, miten musiikin ideologiat pitävät yllä olemassaolevia sosiaalisia suhteita. Mikäli väitteet musiikin arvosta sisältävät legitimointia ja konkretisointia, niitä voidaan pitää ideologisina. Legitimointi taas yleensä perustelee vallassa olevan sosiaalisen ryhmän musiikillisia arvoja. Tämä vaikuttaa sosiaalisiin suhteisiin auttamalla sääntelemään musiikillisia käytäntöjä, odotuksia ja mahdollisuuksia. Yksi esimerkki sosiaalisesta mekanismista on koulutus, jolla pyritään säilyttämiseen ja sääntelyyn. Ideologian konsepti auttaakin ymmärtämään sen, miksi tietyistä arvoista tulee yleisesti hyväksyttyjä, miten näitä arvoja uusinnetaan, miten niillä on taipumus legitimointiin sekä miten ne pitävät yllä sosiaalisia suhteita. (Green 2006: 15.) Ideologia ja musiikilliset arvot näkyvät muun muassa siinä, miten musiikkia opetetaan koulussa: millaista musiikkia oppitunneilla soitetaan, ja mitä artisteja, yhtyeitä tai säveltäjiä musiikin oppikirjoissa nostetaan esiin.

Simon Frithin (1996: 270) mukaan musiikin estetiikkaa tutkittaessa tulee ottaa huomioon, että musiikki ei ainoastaan heijasta sosiaalisia arvoja, vaan samanaikaisesti myös tuottaa niitä. Musiikki antaa ihmiselle erilaisia identiteettejä ja sijoittaa heidät erilaisiin yhteiskunnallisiin ryhmiin. Esimerkkinä Frith mainitsee muun muassa irlantilaispubit Lontoossa ja suomalaiset tanssiravintolat Ruotsissa: ne eivät liity ainoastaan nostalgisointiin tai tietynlaisen musiikin fanittamiseen, vaan ne antavat myös kokemuksia sosiaalisen kanssakäymisen erilaisista tavoista. Musiikki rakentaa ajatustamme identiteetistä ruumiiseen, aikaan ja seurallisuuteen liittyvien kokemusten kautta, jotka mahdollistavat meidät sijoittamaan itsemme kuviteltuihin kulttuurisiin narratiiveihin. Musiikki siis yhdistää kuvitteelliset fantasiat ja fyysisen toiminnan. (Frith 1996: 275.)

Sosiaaliset suhteet ja ideologiat puolestaan nousevat esiin, kun musiikkialaa tarkastellaan sukupuolen näkökulmasta. Useat tutkimukset osoittavat esimerkkejä siitä, miten naiset kamppailevat jatkuvasti

musiikkibisneksen eri vaiheissa. Miesvaltaisessa musiikkiteollisuudessa naiset ovat perinteisesti sijoittuneet “naisten” rooleihin, kuten lehdistöön ja toimistotyöhön. Sen sijaan A&R-henkilöinä, tuottajina, managereina ja miksaajina on hyvin vähän naisia. Populaarimusiikin historia on rakentunut miesesiintyjien ja heidän miesvaltaisten musiikkityyliensä ympärille. Naisten osuus gospelissa, bluesissa, folkissa ja soulissa on yleisesti tunnustettu, mutta rockin, metallin ja tanssimusiikin osalta naiset on yleensä asetettu marginaaliin. Esimerkiksi Jim Morrison on nähty sankarillisena, romanttisena “rock-ikonina”, siinä missä hänen aikalaisensa Janis Joplin nähtiin surullisena hahmona, vaikka he saivat 1960-luvulla samankaltaisen vastaanoton kriitikoilta sekä menestyivät kaupallisesti yhtä hyvin. Silloinkin, kun naisille annetaan tunnustusta, heihin viitataan stereotyyppisillä termeillä: diivoina, rokkityttöinä, miehiä miellyttävinä enkeleinä, uhreina tai ongelmallisina persoonina. MOJOn vuonna 2004 julkaisema erikoisnumero “Icons” sisälsi 100 esiintyjää, joista ainoastaan 14 oli naisia, ja heistä suurin osa sijoittui listan loppupäähän. Jopa genret, jotka ainakin retoriikaltaan haastavat sukupuolistereotypioita, kuten punk ja indie, osoittavat huomattavaa seksismiä. Nämä ovat sosiaalisesti rakennettuja käytäntöjä, jotka heijastavat erilaisia odotuksia ja resursseja, kuten pääsyä musiikillisen tiedon ja laitteiden pariin. (Shuker 2013: 195–196.) Rolling Stone -lehti julkaisi vuonna 2005 listan 100 vaikutusvaltaisimmasta ja merkittävimmästä artistista kautta aikojen. Listalla oli 10 naista, ja ainoastaan kaksi naista, Aretha Franklin ja Madonna, pääsivät 45 parhaan joukkoon. Siinä missä Rolling Stonen listan suhdeluku sukupuolen perusteella jaoteltuna oli 9:1, kaikkien aikojen myydyimpien levyjen suhdeluku on noin 2:1. Arvostus ja kaupallinen menestys eivät siis korreloi keskenään. (Millar 2008: 430–431.) Nykypäivänä on huomattavissa muutosta siinä, miten naisartisteihin suhtaudutaan. Esimerkiksi Rumban tuoreessa numerossa (1/2016) on nostettu esiin useita naisartisteja: Evelina, Maija Vilkkumaa, Johanna Kurkela, PJ Harvey, Grimes, Sanni, Chisu, Mariah Carey, Sia ja Mira Luoti. Lisäksi vuoden 2016 Emma-gaalassa Vuoden biisi -palkinnon sai Sanni kappaleellaan 2080-luvulla, ja Kriitikoiden valinta -kategorian voitti Chisu Polaris-albumillaan.

Naisten seksistinen kohtelu sekä huomiotta jättäminen on johtunut todennäköisesti siitä, että musiikkilehtien toimittajat ovat olleet pääosin miehiä, ja myös lukijoiden on oletettu olevan miehiä. Ajatus siitä, että miehet kirjoittavat miehille näkyy myös kirjoitustavassa. Naismuusikko on aina jotakin uutta: aina, kun esiin nousee samanaikaisesti useita naismuusikoita, heitä pidetään ensimmäisinä menestyneinä naisartisteinä. Naisten “läpimurtoja” on julistettu jokaisella vuosikymmenellä. 1970-luvulla punkrockin sanottiin olevan ensimmäinen rockin vaihe, jolloin naiset

eivät olleet ainoastaan kauniita laulujen kohteita. 1980-luvulla puolestaan ilmoitettiin, että populaarimusiikki on muuttumassa ja bändeissä on enemmän naisia kuin koskaan. 1990-luvulla Melody Makerissa kirjoitettiin, että vuosien ajan ‘Women in Rock’ ei ollut vakavastiotettava ajatus, mutta vuonna 1996 näin vihdoinkin tapahtui. (Davies 2001: 301–303.) Daviesin (2001: 302) mukaan syynä naisten uusien mahdollisuuksien korostamiseen saattaa olla se, että lehdistö haluaa antaa itsestään kuvan liberaalina ja ei-seksistisenä.

Naismuusikot on usein esitetty ensisijaisesti naisina ja toissijaisesti muusikkoina. Tämän näkyy muun muassa siinä, miten naisartisteja pidetään homogeenisenä ryhmänä siitäkin huolimatta, että he edustavat eri musiikkityylejä. Tämänkaltaisen “niputtaminen” toimii marginalisointina ja pitää naiset ulkopuolisina. Vertailu voi joskus olla perusteltua, mutta usein vertailu sisältää ajatuksen siitä, että yksi tai useampi artisti on turha tai kopio: miksi tarvitsisimme uutta naisartistia? (Davies 2001: 301–303.)

Naisilla on siis rockin maailmassa ollut vain vähän mahdollisuuksia kontrolloida musiikkiaan, kuviaan ja esityksiään, ja menestyäkseen heidän on täytynyt toimia miesten tahdon mukaan. Alistaminen toimii samalla tavoin kuin monella muullakin alalla. Ammattitaidottomina pidetyt naismuusikot ovat halpaa työvoimaa, ja menestyjät poimitaan enemmän ulkonäön kuin musiikillisten taitojen mukaan. Ongelmat johtavat syvälle: painostavia naiskuvia löytyy niin popin ja rockin tuottamisesta kuin kuluttamisestakin, ja jopa musiikillisista rakenteista. Portinvartijoina ovat radio-, tv- ja elokuvatuottajat. Lisäksi DJ:t ja kirjoittajat musiikkilehdissä sekä tyttöjen lehdissä kilpailevat tulkinnoillaan musiikillisista merkityksistä. (Frith & McRobbie 1990: 377–378.) Nykypäivänä, 16 vuotta Frithin kirjoitusten jälkeen, on huomattavissa merkkejä muutoksesta. Esimerkiksi Suomessa nuoret pop-artistit, kuten Sanni ja Vilma Alina, ovat saavuttaneet suosiota kirjoittamalla itse kappaleensa ja pitämällä siten lankoja omissa käsissään.

Sukupuolten väliset erot ovat huomattavissa myös harrastustoiminnassa. Sosiologi Mavis Bayton osoitti Oxfordissa 1990-luvulla tehdyssä tutkimuksessaan, että ainoastaan kahdesta neljään prosenttia paikallisten bändien soittajista oli naisia, ja syyt naisten poissaoloon olivat täysin sosiaalisia. Huilu, viulu ja piano ovat perinteisesti olleet feminiinisiä soittimia, sähkökitara sen sijaan maskuliininen. Poikiin verrattuna tytöiltä puuttui rahaa, aikaa, tilaa, kulkuvälineitä ja mahdollisuus käyttää musiikkilaitteita. Vaikka tyttö soitti sähkökitaraa, hänen oli vaikea päästä rock-musiikin parissa

toimiviin epämuodollisiin ryhmiin, jotka ovat tärkeitä oppimisympäristöjä. Kitarakaupat on mielletty miesten alueeksi, ja niihin liittyvä teknologia on vahvasti luokiteltu maskuliiniseksi. Myöhemmässä tutkimuksessa Monique Bourdage totesi, että samat seikat pätivät edelleen: naisilta puuttuivat roolimallit ja pääsy koulutukseen, lisäksi teknologia nähtiin maskuliinisena. (Shuker 2013: 196–197.)

Liverpoolin rock-yhteisöä tutkinut Sara Cohen esitti, että naiset suljettiin aktiivisesti yhteisön ulkopuolelle. Miehistä koostuvat bändit pitävät musiikkia omana alueenaan jättäen vaimot ja tyttöystävät ulkopuolelle. Tilanne heijasti naisten rajoitetumpaa sosiaalista asemaa, jossa he sitoutuivat enemmän kodinhoitoon ja heillä oli vähemmän fyysistä vapautta. Tyttöjä ei rohkaistu opettelemaan rock-instrumentteja ja rockin seksuaalisuus oli vallitsevasti maskuliinista. Lisäksi monet naispuoliset rock-muusikot heijastavat miesten perinteisiä, stereotyyppisiä näkemyksiä naisista. (Shuker 2013: 197.)

Bayton (1990: 238) on tutkinut myös sitä, miten naisista tulee muusikkoja: kuka soittaa bändissä mitään instrumenttia, ja millaisen musiikkityylin bändi valitsee. Ensimmäinen kysymys on mutkikkaampi naisten kuin miesten muodostamassa bändissä, sillä monella naisella ei bändiä perustettaessa ollut aiempaa kokemusta soittamisesta, toisin kuin miehillä. Moni bändin jäsen päätyi soittamaan eri instrumenttia, kuin oli alunperin aikonut. Erityisesti naisbasisteista ja -rumpaleista oli pulaa. Naissoittajien vähyys vaikuttaa myös siihen, miten bändin musiikkityyli muotoutuu. Miehet perustavat yleensä bändin soittaakseen tietynlaista musiikkia, monelle naiselle sen sijaan itse soittaminen oli musiikkityyliä tärkeämpää. Joidenkin soittajien täytyi tehdä kompromisseja musiikkityylin osalta, jos he halusivat soittaa bändissä, sillä muita vaihtoehtoja ei ollut. (Bayton 1990: 238–240.) Aineistossani löytyy viitteitä samankaltaisiin seikkoihin Heikkisen kertoessa bändin muodostamisesta ja instrumentin valinnasta.

Sit se kitara niinku alko rippikoulussa, mutta sitte myöhemmin bänditoiminnassa sen takia se tuli, kun kukaan muu -- silloin muodostuvan yhtyeen jäsenistä ei ollu halukas. Koska kitara oli niinku niin, että rummut tuntu jotenki kivemmalta ja koskettimet ja kaikki tälläset. (Heikkinen h2015.)

Baytonin (1990: 240–242) mukaan monelle klassista musiikkia opiskelleelle soittajalle tuotti ongelmia siirtyä rockin maailmaan. Esimerkiksi improvisointi ja ulkomuistista soittaminen oli vaikeaa niille soittajille, jotka olivat tottuneet soittamaan nuoteista. Myös soiton yksinkertaistaminen popmusiikkiin sopivaksi tuntui kosketinsoittajista aluksi oudolta. (Bayton 1990: 240–242.) Soittimiin liittyvä laitteisto

tuntui monista naisista vieraalta, ja erityisesti kitaristeilla oli paljon opeteltavaa vahvistimien ja efektien käyttämisessä. Monet naiset eivät olleet tottuneet soittamaan levyjen mukana, mikä taas on pojille tyypillinen tapa opetella soittamista. Pojille bändi on siis yksi vaihe asteittaisessa prosessissa, kun taas nuoret naiset aloittavat oppimisen liittyessään bändiin. Bändisoiton aloittaminen vaikutti myös kuuntelutottumuksiin: kokonaisuuden sijaan naiset opettelivat kuuntelemaan yksittäisiä soittimia ja poimimaan niiden melodiakulkuja. (Bayton 1990: 242–243.) Yhtyeen kehittymisen kannalta on tärkeää saada myös kriittistä palautetta, mikä jäi monen soittajan mukaan puuttumaan ilmapiiriin ollessa erityisen demokraattinen ja varovainen. Tasa-arvo koettiin tärkeänä, eikä johtajaa tai keulahahmoa määritelty tai edes ajateltu. (Bayton 1990: 246.) Soittamiseen liittyvien seikkojen ohella tarvitaan toissijaisia taitoja, kuten laitteiden korjaamista ja musiikkiin liittyvää termistöä, mitkä ovat naisille usein vieraita (Bayton 1990: 248–249). Monet miehet keskittyvät aluksi covereiden soittamiseen, kun taas naiset soittavat usein alusta lähtien omaa materiaalia, osaksi siitä syystä, että eivät halua tulla verratuksi alkuperäiseen esittäjään. Monet naiset aloittavat myös biisinkirjoittamisen vasta liittyessään bändiin. (Bayton 1990: 250–252.)

Monet naiset eivät mieltäneet itseään muusikoksi. Muusikkoidentiteetti on kuitenkin tärkeä, sillä se näkyy myös bändin ulkopuolella esimerkiksi siinä, miten kuuntelee musiikkia ja keskustele siitä. Lisäksi se antaa itsevarmuutta, ja tällöin on esimerkiksi helpompi keskustella muiden muusikkojen kanssa. (Bayton 1990: 253–254.)

Baytonin (1990: 254) mukaan niin aloittelevia kuin kokeneitakin naismuusikoita yhdisti se, että heidän oli vaikea sitoutua musiikkiin täysin, esimerkiksi lasten hoitamisen vuoksi. Sitä vastoin bändin jäsenten välinen ystävyys oli tiivis ja tärkeä. Harjoitukset sisälsivät paljon keskustelua henkilökohtaisista asioista, mikä koettiin tärkeänä. Yhdessä soittaminen voimaannutti ja tuotti mielihyvää, mikä koettiin tärkeämpänä kuin kaupallinen menestys. (Bayton 1990: 256–257.)

Musiikkiin ja sosiaalisiin suhteisiin liittyvissä käytännöissä voidaan huomata myös muita eroja sukupuolten välillä. Tytöt samastuvat usein lyriikoihin eivätkä juuri kiinnostu laitteista tai tekniikasta. Pojat taas opettelevat soittamaan korvakuulolta ja keskustelevat teknisistä aspekteista. Lush-yhtyeen laulaja-kitaristi Miki Berenyi kertoo, ettei hän voi jammailla bändin toisen kitaristin Emman kanssa, sillä he osaavat ainoastaan omat kappaleensa. Naiset eivät jaksa ensin hioa vuosia tekniikkaansa, vaan

opettelevat soittamaan tekemällä omia kappaleita. Nämä erot voivat vaikeuttaa naisten astumista miesvaltaiseen musiikkikulttuuriin. (Kruse 2006: 93–94.) Tämän vuoksi selvitän tutkimuksessani myös sitä, millä tavoin haastateltavat ovat suhtautuneet harjoitteluun ja musiikkiin liittyvään teknologiaan, ja miten nämä seikat ovat vaikuttaneet heidän muusikkouteensa.

Holly Kruse (2006: 87) puolestaan kirjoittaa lyriikoiden tulkinnasta sukupuolen näkökulmasta. Hänen mukaansa miesartistien, eritoten räppäreiden, kappaleissa on usein jopa naisvihaa. Naisartistit puolestaan ovat kappaleidensa lyriikoissa pitäneet yllä perinteisiä sukupuolirooleja ja siten myös naisten alistamista. Lisäksi naisartistien esittämissä kappaleissa on perinteisesti laulettu romanttisesta rakkaudesta. 1990-luvun alussa vaihtoehtorockia ja -poppia esittäneet artistit, kuten P.J. Harvey, Tori Amos sekä L7, toivat sen sijaan lyriikoissaan esiin naisten aggressiivista seksuaalisuutta. (Kruse 2006: 87–88.) Anne Karppinen (2012) puolestaan on väitöskirjassaan tutkinut Joni Mitchellia, joka toi 1960–70-luvuilla lyriikoissaan esille urbaanin sinkkunaisen ongelmia, mikä oli tuolloin uutta. Lyriikoiden merkitykset eivät kuitenkaan synny tyhjiössä, vaan niillä on eri merkitykset eri yleisöille kontekstista riippuen. (Kruse 2006: 87–88.)

Myös naisten ulkonäköön on kiinnitetty paljon huomiota. Eri musiikkityylien artistit Aretha Franklinista Joni Mitchelliin ja Patti Smithiin ovat joutuneet halventavien kritiikkien kohteeksi. Vaihtoehtorockin parista löytyy kuitenkin perinteisiä naiskuvia haastavia henkilöitä, kuten Courtney Love, joka on esimerkiksi antanut myös tytöille mahdollisuuden haaveilla rokkitähdien urasta. Vaihtoehtorockin piirissä naiset ovat myös olleet vapaampia kirjoittamaan kappaleita, soittamaan instrumentteja, muodostamaan bändejä ja tuottamaan levyjä. Tämä on tuottanut entistä laajemman kuvaston vahvoista naisista populaarimusiikissa. (Kruse 2006: 91–92.)

2.3.1 Tutkimus Suomessa

Taru Leppänen tutki väitöskirjassaan *Viulisti, musiikki ja identiteetti* mediassa käytyä keskustelua vuoden 1995 Sibelius-viulukilpailusta. Leppänen analysoi keskustelua kulttuurisen ja feministisen musiikintutkimuksen näkökulmasta. Hänen mukaansa naismuusikon ruumis ja sukupuoli olivat kilpailussa näkyvämpiä kuin miesten. Naisten ulkonäöstä keskusteltiin paljon: erästä kilpailijaa luonnehdittiin sanoilla ”tumma ja kaunis”, kun taas toisen kilpailijan sanottiin olevan

“maatuskamallia”, minkä vuoksi hänen “karismansa ja ulkonäkönsä ei kukaties möisi tarpeeksi”. Yksi kilpailija sai kritiikkiä “Kauniit ja rohkeat -meiningistä”, koska hän vaikutti ajattelevan liikaa sitä, miltä näyttää soittaessaan. Yhtäältä seksikkyyys on siis naismuusikolle tärkeää ja jopa välttämätöntä kisan voittamiseksi, mutta toisaalta se asettaa kilpailijan taidot muusikkona kyseenalaisiksi. Miesmuusikoiden ulkonäöstä kirjoitettiin ainoastaan muutaman kerran. Ulkoisten ominaisuuksien sijaan heihin viitattiin esimerkiksi sanalla “musiikkiajatteli”, mikä häivyttää ruumista. Naisten liittäminen yhteen heidän ruumiidensa kanssa aiheuttaa kyseenalaisiksi heidän kykynsä käyttää järkeä ja mieltä, joita pidetään muusikkouden kannalta tärkeinä ominaisuuksina. (Leppänen 2000: 70–73.)

Sukupuolten väliset erot näkyivät myös siinä, miten konserttiyleisöstä kirjoitettiin. Suuri osa yleisöstä koostui keski-ikäisistä naisista, joista käytettiin muun muassa ilmaisua “klassikkotädit”. Myös erään säestäjän sanottiin olevan “venäläinen perustäti”, jonka soittoa kirjoittaja kritisoi ja kertoo yleisön nauraneen tämän kolhittua itseään flyygeliin. “Tätiys” yhdistyi siis pejoratiiviseen identiteettikategoriaan. Sen sijaan eräs kirjoittaja kertoo löytäneensä yleisön joukosta “kuulijoista tärkeimmän”, “tavallinen suomalaisen miehen”, jotka ovat “harvinaista herkkua kulttuuritilaisuuksissa”. Haastateltava itse kertoo olevansa “musiikista ymmärtämätön perusinsinööri”, mutta kirjoittaja ei epäile hänen asiantuntijuuttaan. (Leppänen 2000: 84–86.)

Selinä Keränen on pro gradu -tutkielmassaan tarkastellut sukupuolen representaatioita Rumba-lehdessä. Hänen mukaansa naisartistien ulkonäköä pidettiin oleellisempuna kuin miesten, ja siihen kiinnitettiin tarkemmin huomiota. Naista määrittelevät termit viittasivat usein ulkonäköön tai mielikuvaan persoonasta, miehiä sen sijaan määriteltiin musiikin tekijänä tai esittäjänä. Naisartisti määriteltiin usein muusikkouden sijaan esimerkiksi naiseuden tai äitiyden perusteella. Miesartistien osalta perheen perustamisen ei ajateltu vaikuttavan uraan yhtä paljon kuin naisartisteilla. Koulutus puolestaan mielletään usein feminiiniseksi ja elitistiseksi. Miesartistien omiin kokemuksiin pohjautuvien kappaleiden ajateltiin olevan yleistettävissä, kun taas naisartistien ajatellaan kirjoittavan yksityisistä kokemuksistaan päiväkirjamaisesti. Lisäksi naisfanien kiinnostuksen ajateltiin johtuvan muista kuin musiikillisista seikoista. (Keränen 2011: 109–110.) Kaiken kaikkiaan miesartisti määriteltiin helpommin aidoksi kuin naisartisti. Aidon rokkarin menestyksen tulee syntyä kovalla työnteolla, ja hänen tulee vältellä “väärää” julkisuutta sekä koulutusta. (Keränen 2011: 110.)

Myös omassa aineistossani nousi esiin julkisuuden vaikutus. Puurtinen kertoi haastattelussa yhtyeensä nousseen suureen suosioon nopeasti, jolloin hänestä tuli yllättäen julkisuuden henkilö. Tämän seurauksena hän sai sekä medialta että soittajakollegoilta negatiivisia, ”teräväkielisiä” kommentteja, joista hän pahoitti mielensä voimallisesti.

Ja ne oli monesti vielä, saatto olla just niinku basisteja, saman instrumentin soittajia joita ärsytti erityisen paljon se. -- loppuunmyytyjä keikkoja, saatto olla että joku oli meidän lämpärībändinä, aikaisemmin meitä tunnetumpi bändi, mut sit ne oliko yhtäkkiä meidän lämpäreitä, niin se oli sit kova isku. Ja sit just ennen ku nousee lavalle, niin tulee joku kommentti, että muista että sä et olis mitään, jos sä et olis nainen. Että ei toi olis minkään arvosta toi sun juttu, ellet sä olis nainen, sä et sais mitään huomiota muuten. (Puurtinen h2015.)

Kollegoiden mielestä Puurtisen menestys johtui ainoastaan sukupuolesta ja sen avulla saadusta huomiosta, vaikka todellisuudessa hän oli tehnyt musiikin parissa kovaa työtä, mistä aitouden ajatellaan rakentuvan. Miespuolinen muusikko oli selkeästi normi, ja Puurtinen määriteltiin nimenomaan naiseuden perusteella. Puurtinen kertoo myös, ettei saanut itse soitosta tai laulusta kritiikkiä, mikä on mielenkiintoista. Negatiiviset kommentit vaikuttivat perustuvan mediahuomiolle, jota bändi ja erityisesti Puurtinen olivat saaneet runsaasti. Tämä saattaa liittyä Keräsen mainitsemaan ”väärään julkisuuteen”, sillä Puurtinen mainitsi olleensa esillä muun muassa naistenlehdissä.

Laura Ahonen on puolestaan tarkastellut pro gradu -tutkielmassaan populaarimusiikkia tekijyyden näkökulmasta. Ahonen analysoi Radiomafian vuoden 2001 Suomen virallisia albumilistoja. Albumilistojen laulaja-lauluntekijöistä reilusti yli puolet oli miehiä. Rockissa, rapissa ja konemusiikissa naistekijöiden osuus oli hyvin pieni, sen sijaan popissa ja iskelmässä naistekijäisyys oli melko yleistä. Rockin, räpin ja konemusiikin kentällä miesartisteja oli lähes neljä viidesosaa, sen sijaan popartisteissa miehiä ja naisia oli lähes yhtä paljon. Yhtyeissä naisjäseniä oli alle viidesosa, ja usein naisten tekijäisyys keskittyi laulamiseen. Sukupuoli on siis enemmän sidoksissa genreen kuin tekijyyden tyyppiin. Sukupuolen ja genren kytkökset puolestaan johtavat kysymykseen autenttisuudesta: rockiin ja heavyyn liittyy vahvasti käsitys luovan tekijän myytistä, mikä asenteiden tasolla johtaa siihen, että naisten on vaikea saada jalansijaa kyseisissä genreissä. (Ahonen 2003: 75–76.) Nykypäivän osalta olisikin mielenkiintoista tarkastella esimerkiksi konemusiikkia. Elektroninen tanssimusiikki on viime vuosina noussut suureen suosioon, ja konemusiikin tekijöitä on eritoten Spotify-listoilla valtava määrä. Listoilla ei kuitenkaan näy naispuolisia musiikintekijöitä. Rumba-lehti (14.4.2016) kertookin verkkosivuillaan,

että suomalainen DJ Orkidea oli kiinnittänyt huomiota konemusiikin miesvaltaisuuteen ja ryhtyi järjestämään dj-kurssia, joka on suunnattu 10–28-vuotiaille tytöille ja naisille.

Genresidonnaisuus tuli esiin myös omassa aineistossani. Puurtisen mukaan valtavirran ulkopuolella on yksittäisiä, vahvoja naistekijöitä, jotka tekevät kappaleita, soittavat, laulavat ja tuottavat musiikkia. Esimerkiksi jazz-kentällä näkyy Puurtisen mukaan muusikkous. Puurtisen mukaan soittotaidolla on merkitystä myös laulajalle, sillä se auttaa hahmottamaan kokonaiskuvaa siitä, miten musiikki rakentuu. Tämä on kiinnostava huomio. Puurtinen myös erottaa sen, mikä kuva artisteista luodaan, ja minkälaiset heidän taitonsa ovat todellisuudessa: solisti saatetaan hänen mukaansa esittää ainoastaan laulajana, vaikka hän olisi myös instrumentalisti ja biisintekijä.

-- on yksittäisiä ihmisiä, naispuolisia henkilöitä, jotka on aktiivisia, tekee ite biisejä, osaa soittaa, vaikkei se ehkä aina näkyis lavallakaan, et se visuaalisesti toimii paremmin, jos laulusolisti ei soitaakaan mitään. Mutta on instrumentalisteja mukana, joka tarkoittaa sitä, mä uskon siihen, että toki niillä on vahvempi kokonaiskuva siitä koko musiikin kerroksellisuudesta -- Top10-artistit, niin siellä sitten vielä ulospäin näyttäytyy siltä että nainen on sitten laulusolisti, eikä mitään muuta. Sit voi olla sanoittaja tai vähän biisintekijä, mutta ei ainakaan niin paljon soittaja, kuin mitä mä toivoisin. (Puurtinen h2015.)

Aino Heikkinen on tutkinut sitä, miten sukupuoli esitettiin Helsingin Sanomien Nyt-liitteen ja MTV3-sivuston levykritiikeissä vuonna 2008. Rock-genren 25 kritiikistä yksi käsitteli naisartistin julkaisua. Puhetapa oli perinteisen maskuliininen, ja hyvä musiikki määriteltiin jämäkäksi, tiukaksi ja toimivaksi. Feminiininen tunteellisuus sen sijaan nähtiin usein negatiivisena. Feminiinisyys ei kuitenkaan ole täysin poissuljettua, sillä esimerkiksi Egotrippi-yhtye sai kehuja kauniista, herkästä ja ihanasta musiikistaan. Kokonaisuudessaan genre oli kuitenkin enemmän maskuliininen kuin feminiininen. (Heikkinen 2009: 17–19.) Pop-kritiikeissä sukupuoli jakauma oli tasaisin ja musiikissa yhdistyivät maskuliinisuuteen ja feminiinisyyteen liitetyt piirteet. Nais- ja miesartistit olivat kuitenkin erilaisia: kaikki aineiston naisartistit ovat sooloartisteja, miesartistit yhtä lukuunottamatta yhtyeen jäseniä. Naisartisteiden kritiikeissä musiikki henkilöityi, ja musiikin ohella kirjoitettiin muuan muassa ulkonäöstä ja artistin yksityiselämästä. (Heikkinen 2009: 19–21.) Metallia oli yhtenäisin ja maskuliinisin genre: ainoa naispuolinen henkilö oli erään yhtyeen laulaja, jota nimitettiin neidoksi. Kuudessa kritiikissä kahdeksasta käytettiin sukupuolittavaa sanastoa. (Heikkinen 2009: 21–22.)

Levykritiikkien puhetapa oli kaikkiaan sukupuolittunut ja heteronormatiivinen, ja sukupuolta esitettiin hyvin perinteiseen tapaan (Heikkonen 2009: 23).

Joni Mitchelliä tutkineen Anne Karppisen mukaan naisen täytyy todistaa maskuliinisuutta esimerkiksi esiintymistavassaan tai instrumentin valinnassaan, jotta häntä pidetään aitona (authentic) muusikkona. Karppisen mukaan sukupuoli on aina naismuusikon ”tiellä”, eikä sitä voi päästä pakoon. Tämän vuoksi Joni Mitchell on ajoittain kieltänyt naiseutensa. Myös Karppisen mukaan naismuusikoista kirjoitettaessa huomio kiinnittyy usein musiikin sijaan imagoon tai persoonaan. (Karppinen 2012: 264.)

2.4 Suomalaiset naisartistit

Suomessa on viime vuosina nostettu esiin naisartistien läpimurtoa. Esimerkiksi Ylen verkkosivuilla julkaistiin vuonna 2012 artikkeli ”Naisartistit nousukiidossa”, jossa kuvailtiin naisten viisi vuotta aiemmin alkanutta nousua seuraavasti:

Nykypäivän vahvat naislaulajat esittävät itse säveltämäänsä ja sanoittamaansa musiikkia. Yksi heistä on pian kolmannen albuminsa, *Väärinpäin lentävät linnut*, julkaiseva Jippu.

- Naiset ovat uskottavia tällä hetkellä. Kaikki mitä me teemme noteerataan vahvasti. Noteerataan joko niin, että tämä ei toimi tai niin, että tämä on huikeaa. Olen onnellinen ja otettu, että saan kuulua tähän joukkoon. (Yle musiikki 23.4.2012, Naisartistit nousukiidossa)

Tekstissä mainittiin laulaja-lauluntekijöistä Jipun lisäksi Chisu, Jenni Vartiainen, Kristiina Wheeler, Manna, Laura Närhi sekä konkarit Maija Vilkkumaa ja Jonna Tervomaa. Heidän lisäksi nostettiin esiin muiden tekemiä kappaleita ”vahvasti tulkitsevat” artistit kuten Anna Abreu ja Irina.

Neljä vuotta myöhemmin, vuonna 2016, naisartistien nousua kuvataan yhä uutena asiana.

Suomalaisessa pop-musiikissa on noussut esille samaan aikaan monia nuoria naisartisteja. Heitä on pitkälti toistakymmentä. Useat heistä tekevät urbaaneilla soundeilla höystettyä musiikkia, siksi joukosta erottuminen on vaikeaa. (Yle Uutiset 8.1.2016, Nuorista naisartisteista on nyt ruuhkaa – breikkaako ensimmäisenä Evelina, Ronya, Sandhja, Vilma Alina vai Ida Paul?)

Ylen uutisessa kirjoittaja nimeää useita uusia artisteja, joiden välille rakennetaan kilpailuasetelmaa: urbaania poppia Sannin jalanjäljissä tekeviä naisia on niin paljon, etteivät kaikki voi menestyä. Samassa jutussa YleX:n musiikkitoimittaja Venla Kokkonen huomauttaa, että aiemmin naisartistit ovat halunneet pelata ”varman päälle” ja tehneet iskelmällistä musiikkia, mutta nyt pinnalla on kokeilunhaluisuus. Kokkonen korostaa artikkelissa myös sitä, että ”nuorista naisista on kasvamassa taitavia muusikoita”, ja miesten valta musiikkibisneksessä on murtumassa.

Edellä mainituissa laulaja-lauluntekijöiden joukossa on kaupallisesti erittäin hyvin menestyneitä artisteja. Maija Vilkkumaan Ei-albumia on myyty yli 120 000 kappaletta, Jenni Vartiaisen Seili-albumia yli 150 000 kappaletta ja Chisun Kun valaistun -levyä yli 94 000 kappaletta. He ovat myös voittaneet useita Emma-palkintoja, ja Chisu on palkittu ensimmäisenä naisena vuoden tuottajana. Hän onkin kertonut Radio Novan haastattelussa vuonna 2012 arvostavansa eniten juuri tuottaja-Emmaa:

- Varsinkin se edellinen ja ensimmäinen oli todella tärkeä: me naiset kun emme niitä ole liikoja saaneet. Muutenkin toivoisin, että naistuottajia tulisi alalle enemmän, Chisu totesi. (Radio Nova 22.1.2012)

Musiikkituottajien IFPI Ry:n viimeisin tilasto myydyimmistä levyistä on vuodelta 2012, jolloin kymmenen myydyimmän levyn joukossa oli kaksi naisartistia: Chisu ja Erin. Lisäksi kärkekymmenikköön sisältyi kaksi Vain Elämää -kokoelmalevyä, joilla esiintyy myös naisartistiteja. 45 myydyimmän levyn joukossa oli kokoelmalevyjä lukuunottamatta yhteensä 18 naisartistia tai yhtyettä, joissa on mukana naismuusikoita. Muutos on tapahtunut, sillä vuonna 2001 47 myydyimmän levyn joukossa oli 9 naisartistia tai naismuusikkoja. Kaikkien aikojen myydyimpien suomalaislevyjen listalla ensimmäinen naisartisti, Kaija Koo, on sijalla seitsemän.

2.5 Musiikki ja oppiminen

Kirsti Tulamo on tutkinut peruskoulun neljännen luokan oppilaiden musiikillista minäkäsitystä. Tulamo määrittelee musiikillisen minäkäsityksen seuraavasti:

-- yksilön tietoinen ja subjektiivinen käsitys musiikillisista ominaisuuksistaan,

toiminnastaan sekä mahdollisuuksistaan. (Tulamo 1993: 51)

Tulamon mukaan tyttöjen keskiarvot olivat kaikilla minäkäsityksen osa-alueilla korkeammat kuin pojilla, mutta erot eivät olleet kaikilta osin tilastollisesti merkitseviä. Sen sijaan tytöistä 71 prosenttia uskoi, että toverit arvioivat heitä kielteisemmin kuin he itse, kun taas pojilla vastaava luku oli 43 prosenttia. Saattaa siis olla, että mahdollinen kritiikki vaikuttaa tyttöihin enemmän, ja että he vertailevat itseään muihin enemmän kuin pojat. (Tulamo 1993: 294–296.) Lisäksi tutkimuksissa on havaittu, että tytöt arvostavat musiikinopetusta poikia enemmän. Tyttöillä on myös vahvemmat subjektiiviset kompetenssiuskomukset kuin pojilla. Sen sijaan musiikkiteknologian osa-alueella poikien asenteet ja usko omaan kompetenssiin oli korkeammalla kuin tytöillä. Ristiriita onkin kiinnostava: jos tytöt kokevat musiikkiopetuksen hyödyllisempänä ja heillä on enemmän uskoa omaan kykyihinsä, miksi musiikkiala on selkeästi miesvaltainen? (Ahonen 2004: 161–162.)

Oppimiseen kuuluu olennaisena osana motivaatio. Susan A. O'Neill ja Gary E. McPherson (2002: 32) selittävät motivaation rakentumista viidellä teorialla. Ensimmäisessä teoriassa viitataan soittamiseen kohdistuviin odotuksiin, jotka puolestaan jakautuvat neljään osaan. Lapsi miettii, miten tärkeää on suoriutua tehtävästä, kuten sooloesityksestä. Toinen seikka on sisäinen motivaatio, eli se, miten paljon nauttii soittamisesta. Kolmantena tulee tehtävänarvokäsitys: miten soittoharrastus hyödyttää tulevaisuudessa, esimerkiksi uran kannalta? Neljäntenä on harrastuksen kustannukset kuten se, kuinka paljon aikaa harjoittelu vie esimerkiksi sosiaalisilta tai urheilullisilta aktiviteeteilta. (O'Neill & McPherson 2002: 32.)

Toinen motivaatioteoria liittyy siihen, mihin lapsi kokee pystyvänsä. Minäpystyvyys viittaa siihen, millä tasolla lapsi kokee olevansa, ja uskooko hän saavuttavansa tietyt tavoitteet tulevaisuudessa. Tutkimukset ovat osoittaneet, että oppilaat, jotka uskovat omaan kykyihinsä, suoriutuvat paremmin kuin samalla taitotasolla olevat oppilaat, joiden henkilökohtaiset odotukset ovat matalammat. Minäpystyvyys vaikuttaakin motivaatioon ja siihen, päättääkö lapsi kehittää taitojaan tulevaisuudessa. (O'Neill & McPherson 2002: 34.)

Motivaatiota voidaan selittää myös flow-teorialla. Mihály Csikszentmihályin teoria viittaa haasteen ja taitotason suhteeseen: harrastus tuntuu mielekkäältä, jos tehtävän vaikeustaso on suhteessa taitotasoon. Liian helppo tehtävä aiheuttaa tylsyyttä, liian vaikea puolestaan ahdistusta. Tehtävän vaikeustason tulee

siis kasvaa samalla, kun taidot kehittyvät. Flow-tilassa soittajalla on selvä päämäärä ja hän saa selkeää palautetta, keskittyy tehtävään, kokee kontrolloivansa lopputulosta, menettää ajantajun ja tietoisuuden itsestä sekä kokee aktiviteetin palkitsevana. (O'Neill & McPherson 2002: 36.)

Neljännessä teoriassa keskitytään syihin: miksi onnistuin tai epäonnistuin? Stipekin mukaan onnistumisen taustalla nähdään usein kyky (olen taitava) tai yrittäminen (harjoittelin paljon). Joskus taustalla nähdään hyvä tuuri, tehtävän helppous tai strategia (harjoittelin pienissä osissa). Edellämainitut syyt voidaan jakaa sen mukaan ovatko ne sisäisiä vai ulkoisia, pysyviä vai epävakaita, ja miten paljon oppilas voi kontrolloida niitä. On tärkeää, pitääkö oppilas onnistumisen tai epäonnistumisen syynä taitoa vai yrittämistä. Kyky on sisäistä ja pysyvää, eikä se ole oppilaan kontrolloitavissa. Harjoittelu puolestaan on sisäistä, epävakaita ja kontrolloitavissa. Pienet lapset eivät osaa erottaa kykyä ja yrittämistä, vaan niiden erot aletaan ymmärtää vasta 11–12-vuotiaana. (O'Neill & McPherson 2002: 36–37.)

Viidennen teorian taustalla ovat motivaatiokaavat, jotka vaikuttavat siihen, miten oppilas reagoi tehtävässä epäonnistumiseen. Hallintasuuntautunut (master-oriented) oppilas luottaa omiin kykyihinsä: hän uskoo, että onnistumisen taustalla ovat omat kyvyt ja pyrkimykset, eikä lannistu epäonnistuttaan vaan keskittyy ponnistelemaan yhä enemmän päästäkseen tavoitteisiinsa. Toinen tapa suhtautua suoritukseen on opittu avuttomuus (learned helplessness): oppilas kokee, että hänellä ei ole tarpeeksi kykyjä eikä tilanne ei ole hänen hallinnassaan. Tämän vuoksi hän välttää haasteita, madaltaa odotuksiaan, kokee negatiivisia tunteita ja menestyy huonommin. Avuton oppilas on kuitenkin usein taidoiltaan samalla tasolla kuin hallintasuuntautunut, ja jopa lahjakkaimmilla lapsilla ilmenee opittua avuttomuutta. (O'Neill & McPherson 2002: 37–38.)

Tutkimuksissa onkin huomattu, että tytöt pitävät poikia useammin epäonnistumisen syynä kykyjään, ja reagoivat negatiivisemmin epäonnistumiseen. Opittu avuttomuus on siis tytöillä yleisempää kuin pojilla. Tämä tarkoittaa sitä, että saatuaan kielteistä palautetta tyttöjen suoritukset ja motivaatio huononevat, kun taas pojat yrittävät jopa aiempaa enemmän ja pärjäävät siten myöhemmissä tehtävissä paremmin. (Boggiano & Barret 1991: 488.)

Joseph Michael Abramo puolestaan on tutkinut sukupuolten välisiä eroja seuraamalla viiden eri

lukiolaisyhtyeen harjoituksia. Oppilaat kokosivat tutkimusta varten yhtyeet, joiden sukupuolijakauma vaihteli. Yhdessä kokoonpanossa oli ainoastaan poikia. Kahdessa yhtyeessä, joista toinen oli duo, oli ainoastaan tyttöjä. Yhdessä kokoonpanossa oli kaksi poikaa ja kaksi tyttöä, vastaavasti toisessa bändissä oli kolme tyttöä ja yksi poika. (Abramo 2011: 26–27.) Abramo tarkkaili oppilaiden tapoja tehdä kappaleita ja harjoitella musiikkiesityksiä. Hän huomasi eroja tavoissa, joilla oppilaat työskentelivät ja kommunikoivat. Tytöistä koostuva yhtye erotti selkeästi toisistaan sanallisen ja musiikillisen kommunikaation. Pojat sen sijaan kommunikoivat pääosin musiikillisesti, kuten riffejä soittamalla, ja sanallinen kommunikaatio sekoittui soittamiseen. Myös kappaleiden tekemisessä oli eroja: tytöt kiinnittivät paljon huomiota lyriikkaan, ja aloittivat kappaleiden tekemisen sanojen kirjoittamisella. Pojat sen sijaan eivät pitäneet lyriikoiden kirjoittamisesta, ja se jäikin viimeiseksi vaiheeksi. Sekayhtyeissä eri kommunikaatiotavat aiheuttivat hieman ristiriitoja. Tyttöjen kanssa yhtyeessä soittanut poika koki, että tytöt puhuivat harjoituksissa liikaa. Toisessa sekayhtyeessä puolestaan toinen tytöistä oli aluksi innokas soittamaan ja tekemään kappaleita, mutta pojat jättivät usein hänen kysymyksensä tai kommenttinsa täysin huomiotta, mikä teki lopulta hänestä passiivisemmän. (Abramo 2011: 28–35.) Abramon mukaan syynä ei ollut se, etteivätkö pojat olisi pitäneet hänestä, sillä kaikki yhtyeen jäsenet kuuluivat samaan kaveripiiriin. Sen sijaan Abramo esittää, että ongelmat syntyivät erilaisista tavoista kommunikoida: pojat odottivat, että ideat olisi puheen sijaan esitetty musiikillisesti. Abramon mukaan koulun musiikinopetus painottuukin poikien tapaan oppia, joka korostaa verbaaliikan sijaan musiikillista kommunikaatiota. (Abramo 2011: 35–37.)

2.6 Tytöt musiikin harrastajina

Nuorisotutkija Jaana Lähteenmaan mukaan useat feminismiin ja punkrockiin liittyvässä vaiheessa aloittaneet ”tyttöbändit” olivat Pohjoismaissa yli 20-vuotiaiden, tiedostavien nuorten naisten perustamia. Tyypillisesti rockinstrumentteja opeteltiin soittamaan vasta siinä vaiheessa, kun bändi perustettiin. (Näre & Lähteenmaa 1992: 221.)

Lähteenmaa on selvittänyt myös suomalaisnuorten suhtautumista rockmuusikon ammattiin. Kyselytutkimukseen vastanneista 12-15-vuotiaista tytöistä noin puolet oli ainakin joskus haaveillut rocktähdien urasta, mikä oli lähes yhtä suuri osuus kuin pojilla. 12-vuotiaiden tyttöjen ja poikien haaveet muistuttivat toisiaan, mutta 15-vuotiaista tytöistä harvempi oli enää kiinnostunut

rocktähteydestä. Sen sijaan 15-vuotiaista pojista useammat haaveilivat edelleen rockmuusikon urasta. Tutkimuksessa ilmeni, että suurin osa hyväksyi tyttöjen rockin soiton. Lähteenmaa esittääkin, että syyt tyttöjen vähäisyyteen rock-maailmassa ovat syvemmällä kulttuurissa kuin itse rockiin liittyvissä kielloissa tai normeissa. Esimerkiksi sähkökitaraan liitetyt aggressiiviset ja seksuaaliset mielikuvat saattavat estää tyttöjä soittamasta kyseistä instrumenttia. Lähteenmaa viittaa 6. luokkalaisten tytön kommenttiin, jonka mukaan ”tytöt on vähän niinkuin irvikuvia soittaessaan ja riehuessaan rockin tahdissa”. Silloinkin, kun tyttö soitti rockinstrumenttia taitavasti, hän suhtautui epäilyksellä rockmuusikon uran houkuttelevuuteen vetoamalla muun muassa perhe-elämään. Lähteenmaan mukaan tytöt eivät päädy rockmuusikoksi osittain sen vuoksi, että rockmaailmaan liittyvä ”on the road” -mentaliteetti on perimiehin. Tämä ei sovi yhteen ”kunnon tyttöjä” koskevien normien ja tyttöjen oppiman vastuurationaliteetin kanssa. (Näre & Lähteenmaa 1992: 217–219.) Lähteenmaa ei tutkimuksessaan ole määritellyt rocktähtien ja rockmuusikon välistä eroa. 12–15 -vuotiaille rocktähti saattaakin tarkoittaa samaa kuin rockmuusikko.

Jäin pohtimaan, eivätkö tytöt ole kokeneet rockmuusikon ammattia houkuttelevana tai pysyvänä osittain sen vuoksi, ettei vanhemmissa rockmuusikoissa ole aiemmin juurikaan ollut naisia. Tämän vuoksi tytöillä ei ole ollut esikuvia, jotka olisivat todistaneet, että nainenkin voi tehdä pitkän uran rockmuusikkona. Omassa aineistossani nousi esiin se, miten suhtautuminen vanhempiin naisartisteihin on muuttunut. Heikkisen mukaan on hienoa, että nykyään ei pidetä ihmeellisenä sitä, jos vanhempi nainen, esimerkiksi iskelmälaulaja, nousee ”rokkilavalle”.

Ehkä niinku naisena ajattelen sillai, et kiva kun myös vanhoja naisia on mukana musiikkibisneksessä. Esimerkiksi Helena Siltala on mun mielestä täysin aliarvostettu jatsari...niinkun jos mä aattelen Suomesta. Mut paljon esimerkkejä tulee tietysti nyt näistä ei-teknistyneistä maista, joissa on niinku huipputekijöitä, naisia, ja jotka tuo omia vivahteitaan siis niinkun, etnisen musiikin kautta myös Suomessa ilmapiiriin. (Heikkinen h2015.)

Heikkisen mukaan olisikin hyvä, jos vanhempia naisia näkyisi vielä enemmän musiikkialalla, samaan tapaan kuin miespuolisia artisteja ja yhtyeitä, kuten Rolling Stones.

Psykologi Jarna Knuuttila on tarkastellut 1980-luvun lopulla tekemässään tutkimuksessa rockia soittavia tyttöjä nuoruusiän ja sukupuolijärjestelmän näkökulmista. Tutkimuksessa haastateltiin 18

tyttöä, joista vain muutama oli soittanut ennen bändin perustamista. Kaikki basistit ja rumpalit sekä suurin osa kitaristeista opettelivat soittamaan bändiharrastuksen alettua. Suurin osa tytöistä oli kuitenkin soittanut aiemmin muun muassa pianoa tai viulua, ja monella oli takanaan useita vuosia musiikkiopistossa. Bändin perustamiseen innoitti tunnettujen bändien konserteissa käyminen, ja bändit perustettiin kaveripohjalta. (Knuuttila 1997: 58–59.)

Omasta aineistostani ilmenee, että Puurtinen päätyi bändiin hyvin samalla tapaa kuin monet tytöt, sattuman kautta. Lisäksi hän aloitti bassonsoiton vasta bändiin liittyessään. Poikkeavaa suhteessa Knuuttilan tutkimukseen oli kuitenkin se, että Puurtinen oli yhtyeen ainoa naisjäsen. Puurtisen osalta aktiivinen bänditoiminta alkoi, kun hän liittyi veljensä ja poikaystävänsä yhtyeeseen. Bändille oli jo myyty keikka, mutta yhtyeen alkuperäinen basisti ei ilmestynyt treeneihin, jolloin Puurtinen päätyi hänen tilalleen ikään kuin sattumalta.

Olin usein treeneissa vaan katsomassa, että millasta tää touhu on, ja sitte se sano että no, sä opiskelet Sibelius-Akatemiassa, kai sä nyt jotain tajuat bassosta. Sitte mä otin siitä lattialta sellasen lainabasson. -- kahen viikon harjottelun jälkeen oli eka keikka (naurua) täysin uudella instrumentilla. Että...sormet vuosi verta, tietenki, mä treenasin niin paljon. Olisko se ollu vielä joku 45 tai 60 minuutin setti, et aika iso paketti, josta mä en muista mitään muuta kuin että sormet oli sen kahen viikon treenin jälkeen ihan rakoilla ja vereslihallalla. (Puurtinen h2015.)

Knuuttilan tutkimuksen mukaan suurin osa soittajista sai keikoistaan myönteistä palautetta, jopa siinä määrin, että he epäilivät kehumista mielistelyksi. Sitä vastoin kaksi tyttöä kertoi saaneensa ensimmäisestä keikasta murskaavaa palautetta ja joutuneensa koulukavereidensa syrjimäksi juuri soittamisen takia. Kyseinen bändi kertoi tekevänsä “kapinointia musiikissa”, ja erosi omaehtoisuudessaan muista tyttöbändeistä, jotka soittivat joko “tyttöbändirockia” tai samantyylistä musiikkia kuin paikkakunnan muut bändit. (Knuuttila 1997: 67–69.)

Tytöt harjoittelivat soittamista vähemmän yksin kuin bändinä, yhdessä soitettiin noin kolme kertaa viikossa. Soittajat eivät ottaneet treenaamisesta paineita, ja vain yksi harkitsi ammattimuusikon uraa. Muut pitivät soittamista ainoastaan mukavana harrastuksena. Perusteluna oli, että rock-muusikkona on vaikea elättää itseään Suomessa, eikä elämää haluta perustaa pelkästään bändille. Haastatteluissa oli huomattavissa taustalla myös hieman omien kykyjen väheksymistä. Haastateltavilta puuttui eteenpäin pyrkivää kunnianhimoa, toisaalta piirrostesteissä ilmeni osalla naiivia itsetyytyväisyyttä.

Kunnianhimoa ei siis tarvittu, koska tyttöjä ei kiinnostanut ammattimuusikon ura, ja bändin koettiin antavan harrastuksena hyvin paljon. Erityisesti aineistosta nousi esiin soittamisen ja ystävien tärkeys ja erottamattomuus. (Knuuttila 1997: 72–79.)

Puurtisen järjestelmällinen, ahkera treenaaminen sen sijaan poikkeaa selkeästi Knuuttilan tutkimuksessa haastateltujen tyttöjen tavasta harjoitella soittamista. Hän alkoi heti bändiin liittyttyään harjoitella bassonsoittoa päivittäin myös yksin:

Siihen liitty myöskin sit semmosta hiljasta harjottelua, semmosta ajatteluharjottelua, mentaalityötä. Et se kaikki ei tarkoita aina että on konkreettisesti se instrumentti, vaan että kuuntelu, bassolinjan analysointia, ja tämmöstä. Ja Akatemiassa ku mä opiskelin musiikkikasvatuksen ainejaostossa, niin siinä vaiheessa tuli sit jo tämmöset afroamerikkalaiset instrumentit, et mähän sain bassotunteja, opiskelin Jakke Leivon ohjauksella monta vuotta (Puurtinen h2105.)

Knuuttilan tutkimuksen mukaan sukupuolen korostaminen musiikin yhteydessä, kuten tyttömaisilla esiintymisvaatteilla, vaivasi soittajia. Vastauksena ongelmaan oli sukupuolen merkityksen vähättely tai kieltäminen sekä pyrkimys olla sukupuoleltaan neutraali. Feministihenkinen naisrock koettiin ärsyttävänä, samoin kuin sukupuolesta puhuminen. Rockia pidettiin sukupuolettomana, mutta silti haastateltavat esittivät eroja nais- ja miesrockbändien välillä. Tyttöjen oikeus, kyky ja mahdollisuus soittaa rockia herätti siis ristiriitoja. Jako tyttöbändeihin ja bändeihin ilmensi paitsi erottelua, myös hierarkiaa. Väheksyminen tuli ilmi sekä haastateltavien omissa kommenteissa (“jotain semmosta lällyn lällyn, tyttöjen rokkia”), että heidän saamassaan palautteessa (“soitat hyvin tytöksi”). Tyttöbändikategoriasta haluttiinkin päästä eroon. Erottelun toivottiin häviävän soittotaidon kehittyessä, toisaalta tunnustettiin, että naisen soiton voi erottaa miehen soitosta. Tyttöjen käsitys huonommuudesta tuntui säilyvän huolimatta soittotaidosta tai harjoittelun määrästä. (Knuuttila 1997: 92–103.) Tämä on mielenkiintoinen seikka suhteessa edellisessä kappaleessa mainitsemini teorioihin motivaatiosta ja oppimisesta: jos tytöt ajattelevat olevansa lähtökohtaisesti huonompia soittajia kuin pojat, onko heillä motivaatiota harjoitteluun tai pitävätkö he muusikon uraa mahdollisena?

Soittajat myönsivät rockin olevan jollakin tavalla miehistä, ja tyttömaisyys koettiin ongelmallisena. Tyttömaisyys ja tyttö merkitsivät heille samaa asiaa, ja tyttöyden vähempiarvoisuus tuotti hankaluuksia suhteessa rockin soittamiseen. (Knuuttila 1997: 104–107.) Neutraalit ja arvottavat jaot muuntuvat

toisikseen sekä sekoittuvat, mikä aiheuttaa sekaannusta. Jakojen välinen häilyntä pitää tyttöbändit tyttöbändeinä. (Knuuttila 1997: 112–114.)

Soittajat kertoivat saaneensa keikkoja huomattavasti poikia helpommin, sillä tyttöbändit kutsuttiin keikoille hyvin pian bändin perustamisen jälkeen. Suosiminen sukupuolen perusteella koettiin vääränä, ja hyvä kohtelu aiheutti syyllisyyden tunnetta. Hyvästä kohtelusta seuraakin tyttöbändeille haitallinen kierre, sillä he pääsevät keikoille treenattuaan melko lyhyen ajan. Soittotaito ei tällöin ole ehtinyt kehittyä, mikä pitää yllä mielikuvaa siitä, että tyttöbändit ovat heikkotasoisia. Tyttöbändi saatetaan leimata huonoksi jo naiseuden vuoksi, kuulostipa soitto miltä tahansa. Mikäli soitto kuulostaa haparoivalta, bändi leimataan entistä helpommin huonoksi. Tyttöbändien varhainen keikoille pääsy osoittaa väheksyntää, ja toisaalta ylläpitää sitä. Erään haastateltavan puheesta ilmeni ajatus siitä, että hyviä naisbändejä ei ole ollut, joten niitä ei voi tullakaan. Kierteen rakenteellista muodostumista oli siis vaikea havaita. (Knuuttila 1997: 108–112.)

Soittamisen lisäksi säveltäminen on ollut suurilta osin miesten aluetta. Päivi Ojanperä kirjoittaa Selvis-lehdessä (4/2011) tekijyydestä musiikkiteollisuudessa. Hänen mukaansa vuonna 2010 Teoston tekijäasiakkaista naisia oli 18 prosenttia. Teoston naisjäsenistä useimmat ovat laulaja-lauluntekijöitä. Naistekijöistä useimmat sekä säveltävät että sanoittavat ja esittävät omaa musiikkiaan. Lisäksi alalla on naisia, jotka tekevät sanoituksia muiden laulettavaksi. Sen sijaan on harvinaista, että nainen säveltää kappaleita muiden esitettäväksi. Artikkelissa mainitaan muun muassa Mariska, joka säveltää ja sanoittaa musiikkia itselleen, mutta muille artisteille hän tekee ainoastaan sanoituksia. Erityisesti iskelmämusiikissa naissäveltäjät ovat hyvin harvinaisia. Alalle kuitenkin hakeutuu naisia: vuosina 2009–2011 Helsingissä toimivan kansanopisto HEO:n lauluntekijälinjalla aloitti 41 naista ja 33 miestä. (Ojanperä 2011.) Viime aikoina esiin onkin noussut naistekijöitä. Säveltäjä-sanoittaja Heidi Maria Paalanen on tehnyt kappaleista muun muassa pop-artisti Jannika B:lle. Nuori laulaja-lauluntekijä Ida Paul tekee kappaleita muun muassa Kaija Koon, Anna Abreun ja Lauri Tähkän kanssa (Suomalainen 2016). Saattaakin olla, että tulevaisuudessa naissäveltäjiä on yhä enemmän.

Myös musiikkiteknologia on perinteisesti ollut miesvaltainen ala. Viime vuosina naisia on houkuteltu teknologian pariin muun muassa äänityskursseilla. Muusikko Henna Dolk kehitti vuonna 2011 naisille suunnatun Mun Studio -kurssikokonaisuuden, jossa muusikot opiskelivat äänittämisen alkeita.

Teostoryssä (2011: 32–34) ilmestyneessä jutussa Dolk kertoo saaneensa idean kuultuaan Music Export Finlandin järjestämässä Naisten klinikka -tapahtumassa, että 91 prosenttia tekijänoikeustuloista maksetaan miehille. Tapahtumassa oli myös keskusteltu siitä, että naiset eivät pysty jalostamaan musiikillisia ideoitaan valmiiksi kappaleiksi, koska heillä ei ole tarpeeksi ääniteknistä osaamista. Artikkelissa pohditaan, kokevatko naiset teknologian epäkiinnostavaksi, vai ovatko syynä sukupuoliroolit. Eräs kurssin osallistujista kertoi kokeneensa laitteet ahdistaviksi, sillä ne ovat vaikeasti ymmärrettäviä. Kommenteissa arveltiin myös, että miesvaltaisuus estää naisia pyrkimästä alan töihin tai musiikkipiireihin. Toisaalta yksi osallistujista arveli, että naisilla saattaa olla jopa enemmän taiteellista näkemystä ja kykyä hahmottaa kokonaisuuksia kuin miehillä, mikä tekisi heistä hyviä tuottajia. (Teostory 2011: 32–34.)

2.6.1. Sukupuoli ja fanitus

Sukupuolta voidaan tarkastella myös faniuden näkökulmasta. Useissa tutkimuksissa on todettu nuorison, eritoten tyttöjen, kuuntelevan mieluiten kaupallista poppia. Listoja hallitsevan “teenipopin” on todettu kiinnostavan enemmän tyttöjä kuin poikia, mikä näkyy myös kyseisen musiikin markkinoinnissa. (Shuker 2013: 163–164.)

Tytötfaneja ja heidän musiikillista makuaan vähätellään, kun taas miespuoliset fanit ovat valideja legitimoimaan erityisesti valtavirran ulkopuolella olevia musiikkityylejä. Levyjen keräily esitetään erittäin sukupuolittuneena käytäntönä. Alakulttuurit ovat olleet miesten säilyttämiä, ja tytöt ovat olleet ulkopuolella, näkymättömiä tai sosiaalisesti merkityksettömiä. Siinä missä pop on nähty tyttöjen ja nuorten naisten genrenä, hard rock ja heavy metal puolestaan on mielletty ensisijaisesti miehille suunnatuiksi genreiksi, joissa on sisäänrakennettuna maskuliinisuus. (Shuker 2013: 195–196.)

Tutkimuksessa on selvitetty myös säveltäjän sukupuolen vaikutusta kuuntelijan suhtautumiseen. Kuuntelijoita pyydettiin arvioimaan musiikkia siten, että säveltäjästä kerrottiin ainoastaan sukupuoli, tai sen lisäksi lyhyt esittely. Sekä miehet että naiset viittasivat useammin musiikillisiin taitoihin silloin, kun säveltäjä oli mies ja tiedossa oli ainoastaan säveltäjän sukupuoli. (Colley et. al 2003: 125.) Brett Millar puolestaan on tutkinut sitä, miten kuuntelijat suhtautuvat esittäjän sukupuoleen. Tutkimukseen osallistui 50 miestä ja 50 naista, iältään 18–25 -vuotiaita. Osallistujia pyydettiin listaamaan artisteja

kolmessa kategoriassa: heidän kaikkien aikojen suosikkiartistinsa, yleisesti arvostetuimmat artistit (kaanon) sekä viimeisen kolmen kuukauden aikana eniten kuuntelemansa artistit. (Millar 2008: 433–434.) Erityisesti suosikkiartistit- ja arvostetuimmat artistit -kategoriat olivat selkeästi miesvaltaisia. Miesten listoilla suhdeluvut olivat artistien sukupuolen perusteella jaoteltuna 7:1, 9:1 ja 4:1. Naisten listoilla vastaavat suhdeluvut olivat 5:2, 4:1 ja 2:1. 76 prosenttia miehistä ei nimennyt yhtäkään naista suosikkiartistiensa joukkoon. Sen sijaan viimeksi kuunnelluissa artisteissa naisartistien osuus oli hieman suurempi kuin muissa kategorioissa. Tutkimuksen perusteella voi todeta, että naiset samastuvat sekä mies- että naislaulajiin. Miehet puolestaan samastuvat selkeästi enemmän mieslaulajiin. Mielenkiintoista on myös se, että osallistujat kuuntelivat naislaulajia, mutta eivät nimenneet heitä suosikkiartisteikseen tai osaksi kaanonia. Näin ollen tulokset osoittavat sen, että naisartistin on vaikeampi saavuttaa uskottavuutta ja arvostusta. (Millar 2008: 439.) Tuloksia analysoitaessa tulee kuitenkin ottaa huomioon myös se, että miesartisteja on musiikkiteollisuudessa enemmän kuin naisia (Millar 2008: 430).

2.7 Naisten osuus pop/jazz-muusikon ja musiikkiteknologian koulutuksessa

Jaana Lähteenmaa on tutkinut tyttöjen ja rockin suhdetta sekä faneina että soittajina. Hänen mukaansa tyttöjen osuus rockin soittajista vakiintui 1980-luvulla kymmenesosan tienoille (Näre & Lähteenmaa 1992: 216). Oulunkylän pop/jazz-opistoon vuosina 1980–86 sähköbassoa tai -kitaraa soittamaan pyrkineistä tyttöjä oli enimmilläänkin alle 10 prosentteja, ja rumpuja soittamaan pyrkineistä parhaimmillaan alle 20 prosenttia. Sen sijaan pianisteissa tyttöjen osuus oli enimmillään 50 prosenttia, laulajista tyttöjä oli parhaimmillaan 95 prosenttia ja huilisteista 100 prosenttia. (Näre & Lähteenmaa 1992: 220–221.)

Vuonna 2015 Metropolian ammattikorkeakoulun muusikon koulutukseen hakeneet ja paikan vastaanottaneet jakautuivat seuraavasti:

	Naiset Hakijat/Vastaanottaneet		Miehet Hakijat/Vastaanottaneet	
Basso	2	1	16	2
Kitara	1	0	44	2
Laulu	89	2	21	1
Pasuuna	1	0	2	1
Piano	4	1	9	3
Rummut *	0	0	36	3
Saksofoni	2	0	2	0
Trumpetti	1	0	3	0
Viulu	3	0	1	0
Musiikin tekeminen ja tuottaminen	26	5	89	9
Yht.	129	9	223	21

* Hakijatilastosta puuttuu kokonaan naisten osuus kyseisestä instrumentista. Oletettavasti tämä tarkoittaa, että hakijoissa ei ole ollut lainkaan naisia.

Kuten tilastosta voi huomata, lähes kaksi kolmasosaa hakijoista on ollut miehiä. Myös paikan vastaanottaneiden osalta suhde oli samanlainen: naisia oli noin kolmasosa. Ainoastaan viuluun ja lauluun hakeneissa oli enemmän naisia kuin miehiä. Tarkastelin Metropolian pop/jazz-muusikon koulutuksen hakutilastoja myös vuosien 2011–2013 osalta. Metropolian koulutussuunnittelija Hannele Ruotsalaisen (sähköposti 13.4.2016) mukaan suurin osa naisista on valinnut pääinstrumentiksi laulun tai pianon. Sen sijaan muihin instrumentteihin, kuten rumpuihin, bassoon ja puhaltimiin, on päätynyt hakijoiksi ainoastaan muutamia naisia. Kyseisinä vuosina lauluopintoihin hakeneista yli 80 prosenttia oli naisia. Sen sijaan muihin instrumentteihin hakeneiden yhteenlasketusta määrästä alle 10 prosenttia oli naisia. Yhteensä muusikon koulutukseen valituista naisten osuus oli 16–30 prosenttia. (Hannele Ruotsalainen, sähköposti 14.4.2016.) Näiden tilastojen perusteella 1980-luvun ja 2010-luvun välillä ei ole tapahtunut kovin merkittävää muutosta.

Jukka Puurula toimi musiikkiteknologian lehtorina Metropoliasa ja sitä edeltäneessä Stadiassa vuosina 2006–2013. Puurula muistelee, että kyseisenä ajanjaksona naishakijoita oli vain muutamia ja heistä ainoastaan yksi valittiin koulutusohjelmaan. (Puurula, suullinen tiedonanto 14.3.2016.) Metropolian musiikin tutkinto-ohjelma yhdisti vuonna 2014 musiikintekemisen ja musiikkiteknologian koulutukset, mistä syntyi omaksi pääaineekseen Musiikin tekeminen ja tuottaminen. Tähän pääaineeseen haki ensimmäisenä vuonna 17 naista ja 56 miestä. Seuraavana vuonna naishakijoita oli 26 ja mieshakijoita

89. (Hannele Ruotsalainen, sähköposti 14.4.2016.) Naisten osuus hakijoista kasvoi siis merkittävästi sen jälkeen, kun koulutusohjelmat yhdistettiin, vaikka koulutuksen sisältöön kuuluu edelleen myös musiikkiteknologiaa. Onkin mielenkiintoista pohtia, mistä johtuu naisten pieni osuus musiikkiteknologian koulutuksessa. Eivätkö naiset ole kiinnostuneita musiikkiteknologiasta, vai eivätkö he uskalla hakeutua sen pariin? Osasyynä saattaa olla se, että musiikkiteknologian osalta pojat uskovat enemmän kykyihinsä kuin tytöt (Ahonen 2004: 161–162).

3. Muusikon identiteetti ja imago

Miten vaikutelma artistista muotoutuu? Simon Frith (1996: 51–52) kirjoittaa siitä, miten musiikin arvoa voidaan määrittää samojen tekijöiden mukaan kuin elokuvien: kuuntelijat arvioivat muun muassa tekniikkaa, lahjakkuutta ja taitoja. Tuotantoon voidaan suhtautua kahdella tapaa: yhtäältä arvostetaan sitä, että levyn äänittämiseen on käytetty paljon rahaa, toisaalta juuri itsenäinen, pienen budjetin tuotanto voidaan nähdä vilpittömänä ja uskottavana. Lisäksi musiikkia arvotetaan sen mukaan, miten intensiivisiä kokemuksia ja tunteita se tarjoaa. (Frith 1996: 52.)

Musiikin arvottamista voidaan tarkastella myös eri sosiaalisten ryhmien näkökulmasta, joista ensimmäisen muodostavat muusikot. Muusikot tekevät arvottamista jatkuvasti tehdessään musiikkia päättämällä esimerkiksi sen, mitä nuotteja soittavat ja miten kappale sovitetaan. Päätöksiä tehdään itsenäisesti, esimerkiksi omiin kykyihin perustuen, mutta myös sosiaalisesti kuuntelemalla kollegoiden mielipiteitä. Muusikoiden arvomaailman ytimessä ovat asiat, joita onnistunut esiintyminen vaatii: kyky yhteistyöhön sekä luottamus, luotettavuus ja ammattitaito. Muusikon rooli on erilainen kuin yleisön, sillä esiintyminen merkitsee muusikolle työtä ja yleisölle huvia. Muusikko oppii lukemaan yleisöä, ja pystyy manipuloimaan kuulijoita tavoilla, joita muut muusikot halveksivat, kuten soittamalla tiettyjä kappaleita. Toisaalta esiintyjä kokee välillä hylkäämistä: yleisö ei välttämättä taputakaan niissä kohdissa, joissa esiintyjä itse kokee onnistuneensa. Esiintyminen on siis aina kompromissien tekemistä. Tästä huolimatta muusikot arvostelevat herkästi toisiaan “itsensä myymisestä”. (Frith 1996: 53–54.)

Genreistä riippumatta muusikot kohtaavat samoja ongelmia, ja sosiologisesta näkökulmasta erilaiset musiikilliset arvot tulevat näkyviin tavoissa, joilla ongelmat ratkaistaan. Ensimmäinen ongelma on oppiminen. Usein tehdään ero tekniseen oppimiseen sekä siihen, miten soittaja tai laulaja tuntee musiikin – jälkimmäinen on vaistomaista, eikä sitä voi opettaa. Ongelmia tuottaa myös se, miten laulajiin suhtaudutaan: vuoteen 1979 saakka Yhdysvalloissa laulajia ei hyväksytty muusikoiden ammattiliiton jäseniksi. Lauluääni on henkilökohtainen, ja toisten laulajien imitoimista pidetään hassuna, kun taas instrumentin opetteleminen muita soittajia matkimalla on hyväksyttävä tapa oppia. Toinen ongelma on harjoittelu, jossa mukaan astuu sosiaalinen näkökulma: oman mielipiteen lisäksi pitää ottaa huomioon muiden jäsenten näkökulmat ja keskittyä siihen, mikä kuulostaa hyvältä bändinä. Bändisoitossa jäsenet tulevat tietoiseksi musiikistaan, mikä tarkoittaa, että yleisö otetaan huomioon.

(Frith 1996: 54–58.) Bändin jäsenten merkitys musiikin tekemisessä onkin mielenkiintoinen seikka. Yhtyeessä on mahdollista saada kappaleistaan palautetta ja ideoita myös muilta jäseniltä, jotka toimivat ikään kuin koeyleisönä. Sen sijaan laulaja-lauluntekijä saattaa tehdä kappaleensa kokonaan yksin, jolloin hän ei välttämättä saa palautetta tai neuvoja muilta soittajilta, vaan esittää kappaleensa suoraan yleisölle.

Kolmas Frithin mainitsema ongelma onkin yleisö. Muusikkoa ei arvioida ainoastaan musiikillisista aspekteista, vaan hänen tulee olla “oikeanlainen tyyppi”: sopia imagoltaan bändiin ja jakaa yhtyeen näkemys sekä päämäärät. Neljäs ongelma on luovuus ja omaleimaisuus, joihin suurin osa popmuusikoista pyrkii. Luovuutta on vaikeaa määritellä, ja usein se nousee esiin erityisesti negatiivisessa yhteydessä, kun musiikkia kritisoidaan luovuuden puutteesta. Musiikkia voidaan pitää huonona, jos se on omahyväistä, mikä voi näkyä kolmella tapaa. Muusikko esittelee omia taitojaan eikä ota huomioon kokonaisuutta. Toiseksi musiikin voidaan sanoa olevan tyhjää: muusikko keskittyy muotoon sisällön sijaan, jolloin musiikilla ei ole merkitystä, vaan muusikko soittaa ainoastaan osoittaakseen soittotaitonsa. Kolmanneksi voidaan kritisoida sitä, että muusikko on liian sisäänpäinkääntynyt, eikä ota lainkaan huomioon yleisöä, vaan tekee musiikkia vain itselleen. Omaleimaisuus voidaan ymmärtää sekä vapaana, itsenäisenä luomisena, mutta myös myyntipuheena ja keinona erottautua markkinoilla. Omaleimaisuus voi siten sekä kahlita että vapauttaa muusikon. (Frith 1996: 54–58.) Maritta Kuulan mukaan omaleimaisuus ja stereotyyppistä poikkeaminen on naisartistille vaikeampaa kuin miehelle. Naisen tulee hänen mukaansa olla jollakin tapaa keskimääräinen, eikä häneltä suvaita erikoisuutta.

-- naisilta ei oikeastaan suvaita semmosta originelliutta siinä määrin ku miehiltä, miehillä saa olla originelliutta, voi olla Tuomari Nurmiota ja voi olla tälläisiä hommia, mut naisten pitäis olla nätimpiä ja söpömpiä ja vähän sellasia, jotenki niinkun keskimääräisempiä. (Kuula h2015.)

Musiikkialaa voidaan tarkastella myös tuottajien näkökulmasta. Tuottajilla tarkoitetaan kaikkia niitä henkilöitä, joiden tavoitteena on muuttaa musiikki taloudelliseksi hyödyksi. Levy-yhtiöt arvioivat musiikin laadun lisäksi sitä, onko sille kuulijoita. Toisaalta ne pyrkivät myös kertomaan potentiaaliselle yleisölle, miksi jokin teos on arvokas. Tiedotteissa voidaan pyrkiä ohjaamaan toimittajia kirjoittamaan artistista tietyllä tavalla, tietyn kehyksen sisällä. Vaikka tuottajien ajatellaan välillä haittaavan artistien ja yleisön välistä viestintää, on huomattava, että he itse asiassa mahdollistavat tämän. (Frith 1996: 59–

62.)

Kolmas ryhmä muodostuu kuluttajista. Se, mitä kuluttajat haluavat, voidaan nähdä riippuvan kahdesta asiasta. Valinta voidaan liittää sosiaalisiin ja estetiisiin arvioihin, siihen, mihin ryhmään kuluttaja kuuluu. Toisaalta se voi perustua siihen, missä tilanteessa musiikkia kuunnellaan, eli siihen, mitä psykologisia tarpeita taustalla on. Erityisesti nuorisomusiikin tutkimuksessa kuluttajat on perinteisesti jaettu sukupuolen mukaan: poikien musiikkimakua on selitetty sosiaalisilla seikoilla, tyttöjen musiikinkuuntelua sen sijaan henkilökohtaisilla haaveilulla. (Frith 1996: 62–63.)

3.1 Genre

Genre on yksi musiikin keskeisimmistä määritteistä: genrejaottelua käytetään muun muassa levy-yhtiöissä, markkinoinnissa, myyntitilastoissa, mediassa ja kuluttajien keskuudessa. Genrerajat ovat usein häilyviä. Niitä voidaan määritellä useilla tavoilla, kuten musiikillisten piirteiden perusteella. Lisäksi tyylejä voidaan jaotella niiden visuaalisen ilmeen kautta, kuten artistien ulkoasun ja levyjen kansien perusteella. Määrittelyn apuna voidaan käyttää myös faneja ja alakulttuureja. Tähän seikkaan liittyy löyhästi hierarkia, joka perustuu käsityksiin musiikin autenttisuudesta ja kaupallisuudesta, kuten popin ja rockin vastakkainasettelussa. Myös levy-yhtiöiden kaltaisten instituutioiden käytännöt voivat auttaa genreiden jaottelussa. (Shuker 2013: 95–97.)

3.2. Musiikkivideot

Artistit voivat vaikuttaa imagoonsa muun muassa musiikkivideoilla. Lisa A. Lewis (2004: 209) kirjoittaa musiikkivideon yhdistäneen kaksi kulttuurista kenttää, jotka ovat perinteisesti esineellistäneet naisia: rock-musiikin ja televisiokuvaston. Joidenkin naisartistien videoissa pyritään kääntämään nämä seksistiset representaatiot ylösalaisin, ja esittämään naisten kokemuksia ja haluja. Nämä videot, joita Lewis kutsuu termillä “woman-identified”, pyrkivät näyttämään naiset energisinä ja voimakkaina. Esimerkkeinä tällaisista videoista hän mainitsee muun muassa videot “Girls just wanna have fun”, “Love is a battlefield” ja “She works hard for the money”. Kyseisissä videoissa naiset esiintyvät tiloissa, jotka on kulttuurisesti mielletty miesten alueeksi. Lisäksi näissä videoissa esitetään naisten

tekijyyttä ja solidaarisuutta, sekä viitataan symbolisesti patriarkalisuuteen ja naisten alistamiseen. (Lewis 2004: 209.) Tämän päivän poptähdistä muun muassa Beyonce on ollut viime aikoina esillä juuri musiikkivideoidensa ansiosta. Helmikuussa 2016 julkaistu musiikkivideo Formation ottaa vahvasti kantaa feminismiin puolesta ja käsittelee myös rasismia. Feminismi on vahvasti esillä myös Beyoncen huhtikuussa 2016 ilmestyneellä visuaalisella Lemonade-albumilla, jonka yhteydessä julkaistiin pienoiselokuva.

Näkyvyys MTV:llä on vaikuttanut naisten rock-musiikkouden äkilliseen nousuun. Naismuusikot osallistuvat aktiivisesti videon tekemiseen osoittaakseen valtaansa kulttuurin tuottajina ja esittääkseen näkemyksiään naiseudesta. Ennen musiikkivideoita naisrokkareiden oli vaikea saada tunnustusta vokalisteina, soittajina ja säveltäjinä. (Lewis 2004: 209–210.) 1980-luvun alussa ennen MTV:n perustamista levymyynti oli laskussa, mutta musiikkivideot lisäsivät levymyyntiä merkittävästi. Lisäksi MTV:llä oli suuri merkitys uusille artisteille. Esimerkiksi Tina Turner oli vielä vuonna 1983 ilman levytyssopimusta, mutta seuraavana vuonna hänen singlensä oli Yhdysvalloissa listan ykkösenä. (Lewis 2004: 211.)

Holly Krusen mukaan 1980-luvulla naiset olivat musiikkivideoissa objekteja, mutta 1990-luvulla musiikkivideot muuttuivat Nirvanan menestyksen myötä. Nirvana toi muillekin vaihtoehtoisille bändeille mahdollisuuden saada musiikkivideosa MTV:lle. Näiden joukossa oli bändejä, joiden naispuoliset vokalistit eivät olleet ulkonäkökeskeisiä (image conscious). Useimmat videot kuvasivat tarinoiden sijaan bändisoittoa. Vaihtoehtorockin videoissa naisia ei kuvattu enää objekteina, mutta toisaalta naisia näkyi videoissa melko vähän, sillä useimmat bändit koostuivat miehistä. (Kruse 2006: 90–92.)

3.3 Aitous ja uskottavuus

Arkikielessä musiikkia arvioidaan usein termillä uskottavuus (‘authenticity’). Kuuntelijat uskovat musiikin tarkoittavan sitä, mitä siinä sanotaan, minkä lisäksi musiikki voidaan kuulla valheellisena omille premisseilleen. Uskottavuus liittyy tapaan, jolla arvioimme ihmisten vilpittömyyttä yleisesti. Se ei siis ole ainoastaan musiikillinen, vaan myös inhimillinen arvio. Termi heijastaa siten myös ulkomusiikillisia asioita, joita tiedämme artistista. (Frith 1996: 71–72.)

Uskottavuus sisältää käsitteen aitoudesta. Karppisen (2012: 93) mukaan se sulkee pois kaupallisuuden, ennustettavuuden ja konservatiivisuuden, jotka puolestaan liitetään popmusiikkiin. Aitouden ajatellaan perustuvan erityisesti rehellisyyteen ('integrity'), mikä tarkoittaa, että artisti puhuu omasta puolestaan eikä ole muiden tahojen sätkynukke. (Karppinen 2012: 93.)

Autenttisuus sisältää elementtejä omalaatuisuudesta tai luovasta työstä sekä konnotaatioita vakavuudesta, vilpittömyydestä ja ainutlaatuisuudesta. Muiden henkilöiden panos työhön tunnustetaan, mutta muusikon rooli on ratkaiseva. Autenttisuuden tunnistamiselle on olennaista se kaupallinen tila, jossa levytys on tuotettu, sillä musiikkiteollisuudesta rakennetaan usein vastakkainasettelu: pienet, itsenäiset levy-yhtiöt mielletään uskottavammiksi ja vähemmän kaupallisiksi kuin suuret levy-yhtiöt. Näkemykset autenttisuudesta ovat myös nähtävissä siinä, missä määrin esiintyjät ja levyt omaksutaan ja legitimoidaan tietyissä alakulttuureissa ja yhteisöissä. Autenttisuus on perinteisesti yhdistetty live-esiintymiseen, mutta discon ja dance-musiikin nousu on heikentänyt tätä näkemystä. (Shuker 2013: 98.) Allan Mooren mukaan autenttisuus on piirre, joka liitetään musiikkiin, sen sijaan, että se olisi musiikissa itsessään. Autenttisuus syntyy siinä hetkessä, jolloin kuulemme musiikkia, mikä tarkoittaa, että esityksen autenttisuus riippuu kuulijasta. Näin ollen tulisi kysyä, miten autenttisuus rakentuu tietyissä musiikkigenreissä ja artisteissa sekä mitä strategioita siihen liittyy. (Moore 2002: 210.)

Autenttisuus on olennainen osa popin ja rockin erottamista toisistaan. Musiikillisesti poppia määrittävät yleinen saatavuus, kaupallinen suuntautuneisuus, mieleenpainuvien koukkujen tai kertosäkeiden painottaminen ja lyriikassa teemana romanttinen rakkaus. Lisäksi suurta osaa popmusiikista pidetään kertakäyttöisenä, sen hetken tanssimusiikkina, josta parhaat säilyvät klassikkoina. Pop-termiä alettiin käyttää 1950-luvulla kattonimikkeenä tietynlaiselle musiikkituotteelle, joka on suunnattu teini-ikäisille, eritoten tanssittavalle musiikille. Esimerkiksi Spice Girlsin ympärillä käytiin keskustelua autenttisuudesta. Yhtye painotti painotti haastatteluissaan ja lyriikoissaan naisten välistä solidaarisuutta, kokemusta sisaruudesta sekä ystävyyydestä tunnuslauseenaan "girl power". Kriitikoiden mukaan heidän ilmaisunsa ja tapansa kumota tyypilliset, seksualisoidut naiskuvat olivat ristiriidassa suhteessa siihen, että heidät liitettiin miesvaltaiseen musiikkiteollisuuteen tavalla, joka vahvisti vallalla olevia sukupuoli-ideologioita. Popartistien menestyksen taustalla nähtiin artistin musiikillisen lahjakkuuden ohella vähintään yhtä suurena osana tuottajat ja biisintekijät sekä näkyvyys MTV:llä ja

energiset musiikkivideot. Rockia sen sijaan on pidetty usein merkittävämpänä musiikkina, ja se on mielletty rehellisemmäksi, vilpittömämmäksi ja autenttisemmaksi. Dave Hill kirjoitti 80-luvulla, että pop pyrkii välittömään miellyttämiseen, kun taas rockin on ajateltu olevan syvällisempi, non-konformistinen, itseohjautuva ja älykäs. Lisäksi Martin Strong esittää, että rock-artistit kirjoittavat kappaleensa itse tehdäkseen musiikkia ja mahdollisesti venyttääkseen musiikin rajoja, minkä ansiosta kappaleet saattavat säilyä klassikkoina. Pop-musiikin tekemisessä sen sijaan Strongin mukaan artistin tai levy-yhtiön tarkoitus on ainoastaan tienata rahaa. Eronteko on jatkunut niin musiikkiteollisuuden, lehdistön kuin fanien ja muusikoidenkin keskuudessa, vaikka molempia genrejä tuotetaan kaupallisesti sekä markkinoidaan. (Shuker 2013: 99–101.) Väitettä rockin syvällisyydestä ja monimutkaisuudesta voidaan kuitenkin tarkastella kriittisesti. Osa rock-klassikoista perustuu muutaman soinnun kierroille, ja lyriikat saattavat olla yksinkertaisia ja suoraviivaisia.

Aitousen ja uskottavuuteen liittyy tekijyys, jota on kuvattu muun muassa auteur-teorialla. “Auteur”-konseptilla viitataan merkittäviin teoksiin, joilla on korkeakulttuurista arvoa. Kirjallisuudesta ja elokuvamaailmasta tuttua termiä alettiin käyttää 1960-luvun lopulla musiikkikritiikeissä. Muun muassa John Cawelti esitti, että popryhmät ainoastaan esiintyvät eivätkä luo henkilökohtaisia kannanottoja, toisin kuin the Beatlesin kaltaiset erittäin luovat ryhmät, joiden esitykset ovat monimutkaisia taideteoksia. Taiderockin kriteeteinä nähtiin esimerkiksi muusikon kapasiteetti luoda henkilökohtainen, lähes yksityinen universumi ja ilmaista se täydellisesti. 1970-luvulla Frithin mukaan artistin merkinä voitiin pitää itsetietoisuutta: rehellisyyttä, musiikillista nokkeluutta, ironian käyttöä ja paradoksia, joilla saattoi erottaa auteurin popmaailman kaupallisesta koneistosta. Populaarimusiikin alalajeilla on omat, yleisesti tunnustetut auteursit. Rockissa ja popissa tällaisia muusikoita ovat muun muassa the Rolling Stones, the Beatles, Bob Dylan, Aretha Franklin, James Brown, Jimi Hendrix, David Bowie, Prince, Michael Jackson, Bruce Springsteen ja Radiohead. Kyseinen lista koostuu enimmäkseen 1960-luvun artisteista eikä juurikaan sisällä naisia. (Shuker 2013: 59–61.)

David R. Shumway (2006: 193) sen sijaan esittää, ettei rokkitähtiä voida pitää ainoastaan musiikillisina esiintyjinä silloinkaan, kun he ovat lavalla. Hänen mukaansa tähdet ovat omaksuneet roolin tai rooleja, mistä näkyvimpiä esimerkkejä ovat luultavasti olleet David Bowie ja Madonna. Shumway esittää kuitenkin, että jopa Mick Jagger on kehittänyt (lava)persoonansa yhdessä Rolling Stones -jäsenten, managerien ja levy-yhtiön sekä monien muiden tahojen kanssa. Kukaan rokkitähti ei Shumwayn

mukaan ole esiintyessään täysin sama henkilö kuin lavan ulkopuolella. (Shumway 2006: 193–194.)

Kysymys aitoudesta kytkeytyy myös teknologiaan. Paul Théberge (2006: 211) mainitsee artikkelissaan esimerkkinä tv-ohjelman, jossa oli keskusteltu syntetisaattoreista ja samplaamisesta. Eräs rockmuusikko oli vastalauseena osoittanut kitaraansa ja todennut sen olevan aito instrumentti. Kommentti kuvaa yleisesti esitettyjä ideologisia perusteita, joiden mukaan rock on jollakin tapaa autenttisempaa ja aidompaa kuin ”synteettinen” pop. Kuitenkin teknologia on merkittävässä roolissa myös rockissa, aina sähkökitaran mikrofoneista efektilaitteisiin ja vahvistimiin. (Théberge 2006: 211.)

Taidemuotoihin liittyy usein keskustelu kaanonista. Kaaanonin työt esitetään tyypillisesti kyseisen taidemuodon huippuina, parhaana ilmentymänä esteettisestä täydellisyydestä, muodoltaan monimutkaisina ja syvällisenä ilmaisuna. Kaaanonin työt painottavat arvoa, esimerkillisyyttä, tekijyyttä ja tunnetta ajattomuudesta. Konseptia on kritisoitu yleisestä sosiaalisesta relativismista ja siihen sisältyvistä arvotuksista, ja usein kaaanonin ajatellaan asettavan valkoisen, länsimaisen, keski-ikäisen ja keskiluokkaisen miehen kulttuurin etuoikeutettuun asemaan. Marcia Citron on tutkinut käytäntöjä ja asenteita, jotka ovat johtaneet siihen, että naissäveltäjät on jätetty pois rockin kaaanonista. Kaaanonin muodostamisen tärkeitä elementtejä ovat luovuus, ammattimaisuus ja musiikki sukupuolittuneena diskurssina sekä vastaanottona. Kaaonniin viitataan usein populaarimusiikin diskurssissa, fanien jokapäiväisessä keskustelussa ja selkeämmin kriittisessä diskursissa. Historiallisia hahmoja, musiikillisia trendejä ja levytyksiä käsitellään usein rock-musiikkilehdissä, jotka julkaisevat usein myös erikoisnumeroita ja -sarjoja. Taloudellisen motivaation lisäksi musiikkilehdet ovat merkittävässä ideologisessa roolissa. Ne osallistuvat kaaanonin muodostamiseen ja legitimointiin, samoin kuin listat ”parhaista albumeista”. Ralf Von Appen ja Andre Doebling ovat tutkineet ”kaikkien aikojen parhaat albumit” -listauksia vuosilta 1985–1989 ja 2000–2004. Kolmekymmentä parhainta -listaa hallitsevat 1960-70-lukujen rockbändit, ja listoilta puuttuvat sekä naiset että mustat artistit. Kaaanonin muodostamiseen vaikuttavat sekä esteettiset että sosiologiset kriteerit. (Shuker 2013: 107–108.)

4. Kokemuksia – miten minusta tuli artisti?

Tässä luvussa käsittelen haastateltavien kokemuksia musiikin parissa. Selvitän, millaista musiikkia haastateltavat ovat kuunnelleet lapsuudessaan ja nuoruudessaan sekä sitä, miten he ovat päätyneet soittamaan tiettyä instrumenttia ja tekemään omia kappaleita. Analysoin myös haastateltavien tapaa harjoitella instrumentin soittamista sekä heidän saamaansa opetusta. Selvitän, mitkä seikat ovat vaikuttaneet yhtyeiden muodostamiseen. Lisäksi tutkin haastateltavien kokemuksia musiikin eri osa-alueista, kuten musiikkiteknologiasta ja tuottamisesta. Tarkastelen myös heidän suhtautumistaan omaan muusikkoidentiteettiinsä, sukupuolirooleihin ja mediaan.

4.1 Musiikilliset esikuvat

Knuuttilan tutkimuksessa rockia soittavat tytöt arvelivat, että osasyynä tyttöbändien vähyyteen on naispuolisten esikuvien puute. Haastateltujen esikuvia olivat muun muassa Dingo, Yö ja Hanoi Rocks, ainoastaan yhden bändin esikuvana oli naisten bändi Tavaramarkkinat. (Knuuttila 1997: 62.) Jaana Lähteenmaa on esittänyt, että kysymys on kuitenkin laulun ja instrumenttien kuuntelemiseen liittyvästä sukupuolten erosta. Hänen mukaansa tytöillä on taipumus empaattiseen samaistumiseen, minkä vuoksi he kiinnittävät huomiota lauluun. Pojat sen sijaan pyrkivät asioiden tekniseen hallintaan ja kiinnittävät huomiota instrumentteihin. (Knuuttila 1997: 61.) Puurtinen kertoo kuunnelleensa lapsuudessaan 60-luvun lopulla Yleisradion lisäksi vanhempien sisarusten ostamia levyjä, kuten Beatlesia, Elvistä ja melodista hevirokkia. Musiikilliset esikuvat löytyivät ala-asteikäisenä 70-luvun alkupuolella.

-- ne on ollu tämmösiä progebändejä, ollu Wigwamia, Tasavallan Presidenttiä, ja sit taas toisaalta joku Jim Hendrix, ja Deep Purple. Et ne oli aika lailla niinku bändejä enemmänkin kun laulusolisteja. Kotimaisista varmaan oli, en mä nyt sano et esikuvia, mut ne tavallaan vaikutti siihen aikaan, oli tietysti kaikki Muskat, Maarit, Rauli Badding Somerjoki -- niitä kuuli radiosta paljon. (Puurtinen h2015.)

Aineistosta käy ilmi, että Puurtisen esikuvat olivat enemmän yhtyeitä kuin laulusolisteja, joten Lähteenmaan väite empaattisesta samastumisesta laulajaan ei välttämättä päde täysin hänen kohdallaan. Lisäksi on mielenkiintoista, että Puurtinen kuunteli ala-asteikäisenä progressiivista rockia, mitä on perinteisesti pidetty kokeellisena ja monimutkaisena musiikkina. Puurtinen muistelee, ettei lapsuudessaan kuunnellut musiikkia siten, että olisi tietoisesti erotellut instrumentteja.

-- mutta toki sillä lailla et mä opettelin esimerkiksi Beatlesien biisejä soittaaan pianolla ilman, et mulla ei ollu nuotteja, et mä tavallaan niinku hahmotin bassolinjat. Et se oli ehkä semmosta niinkun, alitajuntaa, joka työsti siellä, ja sit soinnutin itse ja etin niitä harmonioita. (Puurtinen h2015.)

Soittaessaan bassoa ensimmäistä kertaa Puurtinen huomasi, että bassolinjat olivat ikään kuin valmiiksi alitajunnassa, sillä hän oli soittanut niitä pianolla.

Sillon mä oikestaan eka kertaa hiffasin, että mullahan oli valtavasti kaikkia bassolinjoja, kaikkia tällasia musiikillisia ajatuksia päässä mitä mä en ollu aikasemmin todennu, mä rupesin heti soittamaan yhden biisin bassolinjaa. (Puurtinen h2015.)

Oona Kapari puolestaan muistaa pitäneensä lapsena erityisesti venäläisestä folk-laulajasta, Zanna Bitševskajasta:

-- äiti soitti sellasta vinyyliä meillä iltasin, ja siinä oli semmonen nainen joka soitti tota, akustista kitaraa ja laulo. Siitä mä tykkäsin pienenä, sit sen takia varmaan niinku halusin kitaraa soittaa. (Kapari h2015.)

Myöhemmin esikuviksi nousivat muun muassa Kirka ja Prince sekä elektronisen musiikin artistit. Lisäksi Kapari kertoo kuunnelleensa jazzia. Levyjä hän sai lahjaksi vanhemmiltaan. Kaparin nimeämät lapsuuden esikuvat, Bitševskaja ja Prince, ovat kiinnostavia, sillä niiden voi ajatella kuuluvan marginaalimusiikkiin. Huomionarvoista on myös se, että Kapari innostui kitaransoitosta osittain Bitševskajan ansiosta.

Maritta Kuula kertoo, ettei ole koskaan itse keräillyt levyjä. Hänellä ei myöskään ole ollut erityisiä esikuvia, vaan hän on kuunnellut monenlaista musiikkia, kuten bluesia, rockia ja klassista.

Mun veljellä oli levykokoelma kaikkea Pink Floydia, ja Emerson, Lake & Palmeria, ja Queenia ja tän tyyppistä, ja Beatlesia tietenki, et niitä tuli kuunneltua. Bluesista ja Sibeliuksesta, ja klassisestakin mä tykkäsin. Mut mä en ollu semmonen systemaattinen, mä olin tyypillinen tämmönen...naiselle tyypillisempi että nimet ei merkinny eikä, sanotaan et kuuntelin ku tykkäsin -- (Kuula h2015.)

Kuula määrittelee itsensä musiikin kuuntelijana tyypilliseksi naiseksi: hän kuuntelee sitä musiikkia,

mistä tykkää. Sen sijaan ”nimet” eivät Kuulalle merkitse mitään, minkä voisi ajatella viittaavan artistin statukseen ja sosiaaliseen arvoasteikkoon. Kuten Frith (1996: 62–63) kirjoittaa, poikien musiikkimakua on selitetty sosiaalisilla seikoilla, tyttöjen musiikinkuuntelua sen sijaan henkilökohtaisilla haaveilulla.

Kikke Heikkisen suosikkeihin kuuluivat muun muassa Osmonds, Stray Cats, Gene Vincent, Eddie Cochran, Buddy Holly, Joni Mitchell, Elvis Costello, Matchbox ja 22 Pistepirkko.

13-vuotiaasta mä selkeesti niinkun kiinnostuin just sen Stray Catsin takia ja Dave Lindholmin, Ricky Lee Jonesin takia kitarasta -- lapsena Abban stemmat ja melodiat oli tietysti niinku ihan, semmonen niinku, iso juttu. Myöhemmin tuli sit niinkun tämmöset Motown-jutut, melodiat ja stemmat, jotka ehkä niinku oli semmosia oman musiikin esikuvia, ja jossain määrin se fiftaripoljento, Bo Diddley. (Heikkinen h2015.)

Heikkisen esikuvat olivat siis suurelta osin rock-artistejä tai -yhtyeitä, samoin kuin Puurtisella ja Kuulalla. Lisäksi hän kuunteli kappaleissa erityisesti kitaraosuuksia ja moniäänistä laulua.

Laura Moisio puolestaan kertoo kuunnelleensa lapsena musiikkia, jota soitettiin radiossa ja televisiossa, kuten Jyrki-ohjelmassa. Hän kertoo pitäneensä erityisesti naisartiseista ja yhtyeistä, joissa oli naislaulaja.

-- niinku kaikki perus Spice Girls, Taikapeili, Movetron tollaset, ne on ollu kyllä (naurahdus), muistaa vielä kaikkien biisien sanat tyyliin ulkoa. (Moisio h2015.)

Lisäksi Moisiota on aina kiinnostanut lauluntekijälähtöinen musiikki.

-- mä muistan kun toi Alicia Keys tuli, sen ensimmäinen levy, niin sitte mä siitä jotenki innostuin ihan hirveesti, koska se oli just niinku sitä mistä mä tykkäsin, että se soitti pianoa ja laulo samaan aikaan niin se oli mulla tosi pitkään sellanen niinku, innoittaja. Mutta sit ei, en niinku enää kuuntele kyllä yhtään hänen musiikkia, mutta se oli ehkä sellanen, minkä muistaa just nimenomaan sen takia, että se oli sellanen niinku, ikään kuin itsenäinen, soitti ja laulo samaan aikaan (Moisio h2015.)

Moisiolle siis esikuvat ovat olleet ennen kaikkea laulajia sekä lauluntekijöitä, ja hän on keskittynyt kuuntelemaan pääasiassa laulua. Kiinnostavaa on, että Moisio innostui Alicia Keysista sen vuoksi, että hän vaikutti itsenäiseltä, koska tämä soitti ja lauloi samaan aikaan. Kuvauksen voi nähdä viittauksena omaehtoisuuteen (ks. kappale 3), ja siihen, että Keys oli jollakin tavalla uudenlainen artisti verrattuna

solisteihin, jotka ainoastaan laulavat. Ensimmäistä EP:tä tehdessään Moisio alkoi kiinnittää enemmän huomiota instrumentteihin.

-- sit mä jotenki havahduin siihen että, niinku jotenki et aina kuuntelee sitä laulua, että sit se muu niinku, massa (naurahdus), niinku muut instrumentit niin on ollu mulle vähän niinku, jotenki hämärän peitossa olevia, niinku johtuu just ehkä siitä että on kuitenkin laulaja, enimmäkseen. Mutta sit nyt, tietenki ku on sitte alkanu kitaraa soittaa, ja enemmän niinku sitte myös mukana siinä tuotantopuolella, niin sitte se maailma on auennu, mikä on tosi hienoa. (Moisio h2015.)

Koulun musiikinopetuksen osalta haastateltavien kokemukset eroavat jonkin verran toisistaan. Kaparin mukaan sukupuoliroolit eivät näkyneet ala- tai yläasteella, vaan soittimet olivat tasapuolisesti kaikkien käytettävissä. Myös Puurtinen ja Kuula muistelevat, etteivät sukupuoliroolit tulleet esiin musiikinopetuksessa. Puurtisen mukaan musiikintunneilla soitettiin enimmäkseen nokkahuilua, ja myöhemmin perustettiin puhallinorkesteri, johon halukkaat saivat liittyä. Kuula muistelee koulun musiikintunteja seuraavasti:

Mun mielestä meidän koulussa oli aika surkee se musiikinopetus siinä vaiheessa että... Se oli semmosta ihan tylsää meininkiä, semmosta...no ne kuorot oli kivoja -- Ei meillä ollu mitään bändiluokkaa tai semmosta missä olis voinu soittaa -- (Kuula h2015.)

Myös Heikkisen mukaan bändisoittimia oli vähän, ja rumpuja, kitaraa sekä bassoa soittivat useammin pojat. Hän kertoo kuitenkin musiikinopetuksen olleen hyvin kannustavaa.

Mulla on ollu aiva ihania musiikinopettajia. -- Keijo -- oli hirveen innoissaan sit ku alotti sen kitaransoiton, se aina niinku kannusti että nyt otat vaan sen siitä sen kitaran. (Heikkinen h2015.)

Moisio kertoo, että hänen yläasteen musiikkiluokkansa oli hyvin tiivis ryhmä, ja tyttöjä sekä poikia oli yhtä paljon. Heikkisen tavoin Moisio kertoo sukupuoliroolien näkyneen siinä, että usein tytöt lauloivat ja pojat soittivat. Myös Moisio sai kannustusta opettajaltaan.

Mulla on siis ollu yks semmonen musiikinopettaja yläasteella mikä on niinku ollu mulle sillee tosi tosi kannustava, niin hän oli siis -- nainen, että se on ollu sillee kiva et on ollu niinku naisopettaja. Ja sitten jotenki, hänkin oli sellanen -- jotenki tosi vahva persoona (Moisio h2015.)

4.2 Musiikkiharrastuksen aloittaminen

Puurtinen aloitti musiikkiharrastuksen alle kouluikäisenä. Hänen ensimmäinen instrumenttinsa oli piano. Musiikki oli Puurtisen perheessä ja yhteisössä vahvasti läsnä. Hänen mukaansa lähes koko kylä hankki tarjouksen kannustamana pianot, ja myös Puurtisen perhe innostui hankkimaan soittimen.

-- se oli siihen aikaan semmonen hyvä kotisoitin. Ja sitten tietysti meillä oli suvussa, on musiikkialan ihmisiä ollu, ja mun kummisetävainaa oli kanttori, ja hän soitti pianoa, et mä tavallaan myöskin siitä innostuin. -- olisinko mä ollu 11-vuotias, 10-vuotias, mä sain akustisen kitaran joululahjaksi. Mä rupesin sit soittaan, opiskeleen sitä, ite niinku ettiin sointuja. (Puurtinen h2015.)

Lisäksi Puurtinen kävi harmonikkatunneilla isänsä ehdotuksesta, mutta harmonikansoitto ei innostanut häntä. Pianonsoiton aloittamiseen liittyivät osin käytännön syyt, mutta myös oma innostus. Puurtinen oli opetellut 6-vuotiaana soittamaan pianoa korvakuulolta, ennen kuin aloitti pianotunnit. Hän kävi vuoden ajan tunneilla paikallisella kanttorilla, koska muita vaihtoehtoja ei tuohon aikaan ollut. Kiinnostavaa on, että Puurtisen opettaja ei käsittänyt tämän tapaa oppia kappaleet nuottien sijaan korvakuulolta, minkä vuoksi hän piti Puurtista epämusikaalisena.

-- mä en osannu nuotteja, koska mun olis vaan pitäny osata, mut kukaan ei ollu opettanu. Hän oletti et mä tietenki osaan, koska mä osasin soittaa jo jotakin kappaleita, ja hän ei käsittäny sitä, ehkä tätä mun, tämmöstä vapaamuotoista korvakuulolta soittamista. (Puurtinen h2015.)

Oona Kaparin ensimmäinen instrumentti oli kitara. Hän aloitti kitaratunnit 7-vuotiaana, mutta muistelee laulaneensa ja soittaneensa jo ennen sitä. 12–13-vuotiaana hän kävi myös pianotunneilla. Kapari aloitti kitaraopinnot pop/jazz-konservatoriossa 1990-luvulla, minkä lisäksi hän soitti pianoa sivuaineenaan sekä kävi laulutunneilla. Kapari muistelee, ettei lapsena treenannut kitaransoittoa kovin ahkerasti. Pop/jazz-konservatoriossa opiskellessaan hän sen sijaan saattoi harjoitella useita tunteja päivässä erityisesti tutkinnon lähestyessä. Ennen Kaparia pop/jazz-konservatoriossa oli ollut ainoastaan muutamia kitaransoittoa opiskelevia tyttöjä. Sukupuoli nousikin opintojen aikana esiin selkeästi. Kaparin mukaan yksi opettajista antoi hänelle soitettavaksi bluesin ja rockin sijaan hempeämpiä kappaleita, kuten Avril Lavigneä. Opettaja ei kysynyt Kaparin mielipidettä, vaan oletti hänen haluavan soittaa ”tyttömäisiä” kappaleita.

-- et ei niin että se olis jotenki..tai et se niinku ihan hyvällä yritti -- mä jouduin vähä vaihteleeen niitä opettajia ennen ku sieltä löyty semmoset tyypit, jotka niinku ei kohdellu mua eri tavalla et anto oikeesti niinku semmosta, niinku kunnon musaa (naurahdus) soitettavaksi, eikä yrittäny antaa semmosia tyttömäisiä hempeilyjuttuja. (Kapari h2015.)

Kuten Kapari itse toteaa, opettaja luultavasti oletti hänen haluavan soittaa tietynlaisia kappaleita. Tämä toimii esimerkkinä siitä, miten biologinen sukupuoli muuttuu normiksi, joita voidaan toistaa huomaamatta: oletetaan, että kaikki tytöt pitävät hempeästä musiikista, rock ja blues sen sijaan koetaan miesten musiikiksi (ks. kappale 2.1). Kiinnostavaa on myös se, miten Kapari itse viittaa bluesiin ja rockiin ”kunnon musiikkina”. Kuten kirjoitin aiemmin, tyttöjen fanittamaa musiikkia on perinteisesti vähätelty, kun taas miehet ovat perinteisesti legitimoineet sekä pitäneet yllä alakulttuureja (ks. kappale 2.3). Sama ajattelutapa näkyy Kaparin viittauksessa, vaikka hän esittääkin sen huumorilla.

Eräältä opettajalta Kapari sai kuulla hyvin suoria, alentuvia kommentteja muun muassa siitä, mitä kappaleita nainen voi soittaa. Kyseinen opettaja myös oletti pääsykokeessa, ettei Kapari osannut käyttää kitaravahvistinta.

-- soitin tota niin, yhtä Mike Sternin semmosta After You -biisiä, se tuli rupattelemaan mun opettajan kanssa siinä tunnin aikana. Niin sit se sano mulle et onks toi After You mitä sä soitat, sit mä olin et joo, semmonen oikein kaunis balladi, se sano et lopeta, ei se sovi naisille.. -- Tää samainen opettaja sano mulle myöski pääsykokeessa -- tuli siihen, et ku sä oot ainoa nainen täällä mä voin laittaa tän piuhan sulle tänne vahvistimeen. Ja sit et haluuskä kaikuu tänne, et tää tässä on kaiku, kävi näyttää mulle sieltä vahvistimesta, tästä lähti mun pääsykoe liikkeelle. (Kapari h2015.)

Lisäksi Kapari joutui ajoittain tunneilla epämurkaviin tilanteisiin, sillä hän kohtasi kahden opettajan tunneilla flirttiä, minkä vuoksi hän joutui vaihtamaan opettajaa.

Oon törmänny siis erittäin paljon semmoseen niinku, vahvaan flirttiin ja, ja niinku semmoseen, et mulla on ollu tukala olla tunneilla. -- Mulla on ollu kaks semmosta opettajaa, toinen oli semmonen joka oli, niinku vaan tosi flirtti -- Ja sitte toinen opettaja oli semmonen, joka niinku pyys mua ulos, ja joka ei, ei tota niinku antanu olla, et mun piti vaihtaa opettajaa. -- se toinen oli semmonen joka oli -- opettajana muuten tosi hyvä, et se niinku kyl piiskas mut treenaamaan myöskin, et mä suoritin kurssitutkintoja hänen kanssaan ja olin niinku, sain paljo aikaseks siellä. (Kapari h2015.)

Sukupuolella oli siis kaiken kaikkiaan suuri vaikutus siihen, miten opettajat suhtautuivat Kapariin, ja millaista opetusta hän sai.

Kuula aloitti pianotunnit 6-vuotiaana vanhempiensa aloitteesta. Hänen isänsä oli muusikko, ja kotona soitettiin paljon. Kuula ei kuitenkaan innostunut pianotunneista ja järjestelmällisestä harjoittelusta, sen sijaan hän piti improvisoimisesta. Lisäksi hän lauloi kuorossa. Kuula kertoo, ettei myöhemminkään ole erityisesti harjoitellut soittamista tai laulamista.

-- mä oon älyttömän huono soittamaan pianoa, enkä mä en oikein koskaan oppinu sitä kunnolla soittamaan. -- en mä niin erityisesti välittänyt siitä, enkä mä tykänny soittaa tietsä niinku, tämmöstä että joku opettaa sulle -- myöhemmin menin sitte vähäks aikaa opetteleen kitaraa, mut mä en oo sillai muusikko, et mua ei kiinnosta soittaminen. -- Mä en treenaa oikeastaan mitään, se on siinä et mä, ku sä teet biisejä niin sulla menee kuitenkin aika kauan siihen. Ehkä viime vuosina vähän niinku, mut ei sitäkään voi..enemmän se on semmosta niinku, suoraan niinku asiaan (naurahdus). -- tietenki sitäki voi kutsua treenaamiseksi, että laulaa omaksi ilokseen. (Kuula h2015.)

Sekä Puurtisen että Kuulan perheissä musiikki on ollut merkittävässä roolissa. Mielenkiintoista on, että molempien soittoharrastuksissa näkyi ristiriita vapaamuotoisen oppimisen ja nuoteista soittamisen välillä: Puurtinen osasi soittaa korvakuulolta, Kuula piti improvisoinnista. Pianotunneilla näitä taitoja ei kuitenkaan otettu huomioon. Kuten aiemmin kirjoitin, musiikissa erotetaan usein toisistaan tekninen ja vaistomainen oppiminen eli se, miten soittaja tuntee musiikin (ks. kappale 3). Puurtinen ja Kuula oppivat soittamaan vaistomaisesti, tavalla, jota ei voi opettaa. Tätä oppimistyyliä ei kuitenkaan osattu hyödyntää tai arvostaa pianotunneilla.

Holly Krusen (2006: 90) mukaan miehille on perinteisesti sallittu laaja skaala laulusoundeja Bee Geesin falsetista Robert Plantin huutoon ja raspiin eli karheaan ääneen. Sen sijaan naiset, jotka rikkovat ”miellyttävältä” kuulostavan laulun rajoja, ovat kohdanneet vihamielisyyttä musiikkibisneksessä ja -lehdissä. Tuskaa, raivoa ja turhautuneisuutta kuvastava epäkonventionaalinen laulutyyli on koettu uhkana patriarkalisuudelle, joka yrittää peittää kyseisen vihan olemassaolon ja sukupuolittuneet rakenteet. Huuto ei ole ainoa laulutyyli, jolla naisartistit ovat kuvanneet turhautuneisuutta. Salt ’N’ Pepan räppärit käyttivät aggressiivista ja suorasukaista puhetyyliä, sen sijaan Lushin laulaja Miki Berenyi esitti voimakkaita lyriikoita vaikeista aiheista korkealla, ohuella äänellä, joka lähes hukkuu

kitaroiden alle. (Kruse 2006: 90–91.) Laulusoundi nousi esiin myös haastattelussa, sillä persoonallisesta ja kokeilevasta laulutyylistään tunnettu Kuula kertoo saaneensa aluksi negatiivista palautetta. Kuula leikitteli äänellä ajoittain rajustikin, mitä osa kuulijoista piti omituisena tai kauhean kuuloisena. Osa taas piti hänen tyylistään jo tuolloin, ja nykyään palaute on positiivista.

Mun laulua pidettiin todella omituisena aluksi. Mitä mä mietin vaan et jos aattelee jotain tollasia blueslaulajia tai soullaulajia niin siellä on vaikka minkälaisia soundeja, mut et Suomessa se niinku vaikutti ihmisistä todella oudolta. -- mulla on vähä semmonen, avantgardistinen staili, että jotain runojuttuja saatettiin huutaa ja kertoa. (Kuula h2015.)

Kuula kertoo, ettei juurikaan välittänyt saamastaan palautteesta, koska musiikki oli hänelle ennen kaikkea harrastus.

-- miten mä sanoisin, siitä ei ollu sillai niinku elämä kiinni, et mä luulen, et jos olis, et sä olisit hionu hirveästi ja treenannu ja sä olisit todella tosissas -- et se olis niinku koko sun elämä, niin se olis varmaan aika rankkaa, mut se oli kuitenkin harrastus. (Kuula h2015.)

Puurtinen, Kapari ja Kuula saivat siis ajoittain hyvinkin negatiivista tai alentuvaa palautetta, mikä ei kuitenkaan lannistanut heitä. Mainitsin aiemmin, että opittu avuttomuus on tyypillisempää naisille kuin miehille (ks. kappale 2.5). Oman aineiston perusteella vaikuttaa kuitenkin siltä, että kritiikki ei suinkaan lannistanut haastateltavia, vaan he jatkoivat harjoittelua ja oman musiikin tekemistä. Kuulan mukaan musiikki oli hänelle harrastus, eikä siitä ollut ”elämä kiinni”, minkä vuoksi negatiivinen palaute oli helpompi sivuuttaa. Hän kuitenkin arvelee, että palaute olisi voinut tuntua rankalta, jos musiikkiin olisi suhtautunut tosissaan ja harjoitellut todella tavoitteellisesti.

Heikkinen kertoo aloittaneensa kuorolaulun 6-vuotiaana, lisäksi hän soitti tenorinokkahuilua. Kitaransoitosta hän innostui teini-ikäisenä. Heikkinen muistelee ihailleen naispuolista partiojohtajaa, joka soitti kitaraa ja lauloi. Häneltä Heikkinen osti myös ensimmäisen kitaransa.

Mä olin rippikoulussa ja, jätkät soitti kitaraa siellä, sit mua jotenki nyppi, että mä en ite osannu. -- tähän liittyy sitte vielä mun partsajohtaja Ilona Nurmi, joka soitti kitaraa ja laulo, säesti itseänsä, mä ihailin häntä suuresti. (Heikkinen h2015.)

Heikkinen kertoo käyneensä töissä jo nuorena, minkä vuoksi aikaa ei jäänyt soittotunneilla käymiseen. Hän sai kuitenkin muusikkoystäviltään vinkkejä tekniikkaan, kuten sähkökitaran ja vahvistimien käyttöön liittyen. Yhtyeen harjoitusten lisäksi Heikkinen saattoi soittaa kitaraa kappaleita tehdessään yhdestä kolmeen tuntia päivässä. Kitaristina Heikkinen kuvailee olevansa ”rämpyttelijä”:

-- ja mä oon aina halunnuki olla rämpyttelijä, ja muut on meillä niinku ollu soolokitaristeja. (Heikkinen h2015.)

Moisio aloitti pianotunnit alle kouluikäisenä, lisäksi hän kertoo laulaneensa paljon jo tarhassa ja koulussa.

-- mä ehkä aattelen että rippikoulu oli mulle se niinku sellanen, jotenki siellä mä aloin sitte esittää jotain omia biisejäni jossain, niinku siellä iltamissa, niin sitte sitä kautta, se on ehkä mulle semmonen niinku, mulle sellanen etappi -- (Moisio h2015.)

Moisio kertookin saaneensa kannustusta muun muassa vanhemmilta, isosilta ja musiikinopettajiltaan. Kitaransoiton Moisio aloitti muutama vuosi sitten, jolloin hän päätti ostaa kitaran ja harjoitella itse sen soittamista. Hän kertoo myös saaneensa jonkin verran opastusta kavereiltaan. Moisio itse toteaa, että kitaran soittamista pitäisi harjoitella enemmän.

-- innostuin siitä niin kyl mä soittelin tosi paljon, ja kyllä mä nytteki niinku jotenki...mut ehkä se on enemmän sit sitä, et aina jos on vaikka keikka tulossa tai tolleen niin sit vähä niinku siihen valmistautuu, mutta nyt mä oon kyllä huomannu että, että se ei riitä pelkästään (naurahdus). Että täytyis kyllä, tai että nyt on tullu sellanen innostus taas että kiva soitella muutenki, ja muitaki ku omia juttuja. -- mä en oo ikinä itte pitäny itteeni kuitenkaa mitään, mitenkään niinkun, jotenki kauheen hyvänä soittajana, niinku en kitarassa enkä pianossa vaikka mä tiedän että mä osaan kyllä niitä soittaa -- mun kaveri sano et joku tyyppi oli jotenki kysynyt että voisko Lauralta saada kitara- ja pianotunteja ja sit mä olin sillai et häh, että okei (naurua). (Moisio h2015.)

Moisio suhtautuu omaan osaamiseensa hieman ristiriitaisesti: yhtäältä hän kertoo käyneensä pianotunneilla kauan ja tietää osaavansa soittaa, mutta toisaalta ei pidä itseään kovin taitavana, vaikka on saanut positiivista palautetta. Hän myös toteaa, että kitaransoittoa pitäisi harjoitella enemmänkin, ja olisi mukavaa soittaa muitakin kuin omia kappaleita. Moisio on siis soittanut pääosin omia kappaleitaan, mikä on naisille tyypillinen tapa opetella soittamaan (ks. kappale. 2.3). Lisäksi Moisio

kommentti siitä, että hänen ”täytyisi” harjoitella enemmän, viittaa normatiiviseen lausumaan (ks. kappale 1.2): ollakseen hyvä soittaja täytyy harjoitella muutenkin kuin omia kappaleita, esimerkiksi soittotekniikkaa.

4.2.1. Yhtyeessä soittaminen

Kapari alkoi soittaa yhtyeessä pop/jazz-konservatoriossa opiskellessaan, sillä hän aloitti opinnot bändikoulun puolella. Hän on soittanut monenlaisissa kokoonpanoissa, muun muassa akustisessa räppikokoonpanossa. Tällä hetkellä Kapari soittaa tanssittavia pop- ja rock -covereita esittävässä Likka-yhtyeessä, jota hän nimittää bilebändiksi. Lisäksi hän soittaa bigbandissa ja tekee omaa, osittain elektronista musiikkia. Koulussa Kapari kertoo soittaneensa ”kaikkea mahdollista”. Osaan yhtyeistä Kapari on päätenyt nimenomaan sukupuolensa vuoksi.

No se meidän bilebändi on naisbändi, että siinä taatusti vaikuttaa sukupuoli (naurahdus). Ja sitä bändiä ei saatu kasaan ennen ku sit ku mä olin tosiaan opistellu pari vuotta popjazzia, koska ei ollu naiskitaristeja ennen sitä tarjolla popjazzilla. -- niin ja sitte itse asiassa se bigbandiki missä mä soitan on myös naisbändi, että siinäki vaikuttaa kyllä sukupuoli. -- molempiin mut on valittu sen takia, että mä on nainen että... Että vois sanoa että vaikuttaa (naurahdus). (Kapari h2015.)

Kuula aloitti esiintymisen teini-ikäisenä perustettuaan lauluyhtyeen koulukavereidensa kanssa. Vähän alle 20-vuotiaana Kuula alkoi esiintyä 500 kiloa lihaa -yhtyeen kanssa, jolle hän myös kirjoitti kappaleita. Tuohon aikaan naisia ei juurikaan näkynyt yhtyeissä. Kuula uskoo monien naisten turhautuneen musiikkialan vastenmieliseen ilmapiiriin ja siirtyneen muille taidealoille, kuten kuvataiteen tai kirjallisuuden pariin, joissa oli jotain ”saumaa”.

Musta tuntuu siihen aikaan, että se oli itsestään selvää että pojat rämpyttää kitaraa ja bändeissä mutta oikeesti niitä naisia ei ollu. Musta tuntu että aika harva naispuolinen henkilö katso edes mahdolliseksi sen musiikin tekemisen. -- Et musta tuntu että tyttöjen rooli oli enemmän niinku siellä yleisön puolella olla fanittamassa tai näin, et se oli todella ärsyttävää. (Kuula h2015.)

Heikkisen ensimmäinen ”vakava bändi” sai alkunsa Työväen Akatemiassa 1980-luvun puolivälissä. Naisista koostuva Little Mary Mixup treenasi ahkerasti, noin 4–5 tuntia päivässä. Lisäksi he tekivät alusta lähtien paljon keikkoja.

-- meillä oli 7 biisiä, meillä oli eka keikka tuolla Tampereen yo-talolla, me jouduttiin vissiin soittaa kolme kertaa läpi ne meidän biisit ku meillä ei ollu enempää (naurua). (Heikkinen h2015.)

Yhtye sai siis ensimmäisen keikkansa hyvin nopeasti, mikä on tyypillistä tyttöjen muodostamille bändeille, kuten Knuuttila (1997: 108–112) on tutkimuksessaan todennut. Heikkisen mukaan yhtyeen jäsenet vaihtuivat alkuvaiheessa tiuhaan, sillä osalla jäsenistä oli suuremmat intressit työhön tai perheeseen kuin yhtyeeseen. Tämä on Baytonin mukaan tyypillistä naisten muodostamille yhtyeille, joissa jäsenet keskittyvät musiikin sijaan esimerkiksi lasten hoitamiseen (ks. kappale 2.3).

4.2.2 Lähipiirin suhtautuminen musiikkiharrastukseen

Knuuttilan (1997, 63–65) tutkimuksessa tytöt kokivat saaneensa soittamisesta kokonaisuutena enemmän myönteistä kuin kielteistä palautetta. Vanhempien suhtautuminen oli positiivista, ja paikkakunnan muut soittajat suhtautuivat tyttöbändeihin alun epäuskon ja vähättelyn jälkeen myönteisesti. Koulukavereiden suhtautuminen soittoharrastukseen sen sijaan vaihteli neutraalista kielteiseen. (Knuuttila 1997: 63–65.)

Myös Puurtisen haastattelussa tuli esiin vanhempien kannustava suhtautuminen musiikkiharrastukseen. Lisäksi koulukavereiden suhtautumisessa näkyi hänen mukaansa ”hiljainen psyykkays”, sillä he kannustivat häntä esiintymään.

12-vuotiaana alko tämmösiä kotibileitä, niin sit mä aina soitin siellä kaikkia omia biisejä, ja sit soitin vähä jotakin Beatlesiä pianolla. -- ne aina pyysi niitä, ehkä se oli sit niiden tapa osottaa, että se oli ihan hauskaa. -- mun koulukavereistani, mä en kyllä muista, olisko ollu muutama jotka ylipäänsä soitti jotain instrumenttia. (Puurtinen h2015.)

Niin ikään Kapari kertoi vanhempien ja kavereiden suhtautuneen musiikkiharrastukseen kannustavasti.

Joo, oon aina esiintynyt siis, koulussa, ja kotona ja, kavereille, ja joka paikassa (naurua) kyl kaikki tilaisuudet on otettu käyttöön aina. -- Koulussa, lukiossa mul aina kaverit pyysi aina jotain pianobiisejä soittamaan ja sit meillä oli sellanen pieni porukka jonka kaa soiteltiin muutenki kaikkee. (Kapari h2015.)

Kuula puolestaan kertoi, etteivät vanhemmat juurikaan kyselleet hänen musiikinteostaan, mutta eivät toisaalta vastustaneetkaan sitä.

Heikkisen kaveripiirissä musiikkiharrastukseen suhtauduttiin hyvin positiivisesti, sen sijaan vanhemmat suhtautuivat siihen aluksi epäilevästi. Vanhemmat hyväksyivät kuorolaulun, mutta kitaransoittoon he suhtautuivat aluksi negatiivisesti.

-- sitä ei pidetty niinku minään, ja siitä tuli jopa ristiriita -- Mutta olen saanut myös anteeksipyyntöni myöhemmin, ja isäni on erittäin ylpeä tällä hetkellä kaikesta, tai musiikinteosta. Mutta se oli sellasta aikaa että sitä pidettiin niinkun meidän kaltaisessa yhteisössä niin elitisminä ja hömpsötyksenä, ja eikä siitä nyt ainakaan elantoo voi tehdä. -- se jotenki niinku, että pitää tehdä niinku kunnon hommia, eikä mitään tommosta hömpsötyksien perässä juosta. (Heikkinen h2015.)

Moisio kertoo saaneensa kannustusta kavereiltaan. Myös vanhemmat ovat suhtautuneet musiikintekoon positiivisesti, ja ovat kiinnostuneita siitä, mutta ovat myös kehottaneet hankkimaan koulutuksen muulta alalta.

-- ja mä oon tietysti sitte opiskellu ihan muuta niinku alaa ku musiikkia -- nyt mä oon tietysti sitte valmistunu kouluista ja tollee että nyt ne on tyytyväisiä (naurahdus), ja ehkä nyt myöski sitte ne on sitte huomannu, että se niinku..koska se ei oo enää vaan niinku harrastus, vaan et se on jotain muuta, niin sitte ne suhtautuu siihen myös sillee niinku vakavasti -- (Moisio h2015.)

Musiikkia harrastavien tyttöjen on huomattu suhtautuvan epäilyksellä rock-muusikon uraan, osittain vastuurationalaisen elämänasenteen vuoksi (ks. kappale 2.6). Heikkisen ja Moision kommenttien perusteella vanhempien suhtautuminen harrastukseen on heijastanut samanlaista ajattelutapaa, jonka mukaan rockmusiikkouden sijaan tai sen ohella tulisi hankkia jokin muu ammatti. Heikkinen sai kehoituksen tehdä ”kunnon hommia”, mikä on normatiivinen lausuma (ks. kappale 1.2): päivätyö nähdään normina, musiikkous sen sijaan on ”hömpsötyksien” perässä juoksemista. Aineistosta voi kuitenkin huomata, että vanhemmat ovat muuttaneet suhtautumistaan musiikintekoon positiivisemmaksi sen myötä, mitä vakavamaksi se on muodostunut.

4.3 Sukupuolen korostaminen tai häivyttäminen

1950-luvulla myös miespuoliset rokkarit olivat koko kansan viihdyttäjiä. 1960-luvulta lähtien rockiin alettiin liittää seksuaalisuus, eikä rokkareiden ei enää tarvinnut miellyttää massoja. Tämä oli kuitenkin mahdollista vain miehille, eikä naisen musiikillinen paikka juuri muuttunut. Naisartisteille avautui yksi reitti menestykseen, joka oli laulaja-lauluntekijä ja folk-tyylinen artisti: pitkätukkainen, kaunisääninen, akustisella kitaralla itseään säestävä nainen. Tapa, jolla näitä naisartisteja myytiin, vahvasti rock-maailman tyypillistä kuvaa naislaulajasta, joka oli herkkä, passiivinen ja suloinen. (Frith & McRobbie 1990: 376–377.) Puurtinen tunnistaa samanlaisen ihanteen suomalaisessa musiikkibisneksessä.

Näyttäytyis siltä, että...on valtava buumi, et halutaan tietynhenkisiä naissolisteja, jotka on herkkiä ja hauraita naissolisteja -- mä itse tietysti koen sen sellaisena, et okei, siinä on se semmonen...naiskäsitys, että naisen pitäisi olla niinkun söpö ja hiljanen, ja kivoja, nättejä asioita. -- jos kattoo promokuvia ja tavallaan niinkun levyjen stailausta, niin nehän on siis ihan vimpan päälle siistitty. (Puurtinen h2015.)

Toisaalta Puurtisen mukaan alalta löytyy myös herkstä, siloitellusta naiskuvasta poikkeavia henkilöitä, kuten räppärinäkin tunnettu Mariska.

Sit mä tykkään jostakin tällästä -- vaikka joku Mariska, joka on niinku fiini siinä tietynlaisessa...et siinä on se hänen räppäritaustansa ja kaiken maailman niinku dreadlocksit ja sun muut, siinä on semmosta niinku rennompaa stailia ollu aikasemmin niin, et se kuva mikä mulla on hänestä. (Puurtinen h2015.)

Frithin mukaan naisen tuli olla “yksi pojista”, jos hän halusi tulla kovaksi, aggressiiviseksi esiintyjäksi. Jotkut naisartistit, kuten Janis Joplin ja Maggie Bell, menestyivät tällä keinolla, mutta kohtasivat tuskaa, ahdistusta ja osa jopa traagisen kohtalon. Osa naisartisteista on vältellyt konventionaalisiin stereotyyppeihin lokeroitumista ja kaupallisuutta pysymällä poissa mediasta. Muun muassa Joni Mitchell on toiminut tällä tavoin, minkä vuoksi hän on saanut kiusallisen maineen: taiteellisista saavutuksistaan huolimatta hän ei ole imagoltaan suosittu naismuusikko. (Frith & McRobbie 1990: 376–377.)

Taru Leppäsen (2000: 70–73) mukaan seksikkyys on naismuusikolle tärkeää, mutta toisaalta se asettaa musiikilliset taidot kyseenalaisiksi. Frith puolestaan kirjoittaa laulajien esiintymisestä ja sen suhteesta ruumiillisuuteen. Mitä seuraa, kun esiintyjä tekee itsestään speaktaakkelin? Frith esittää, että naisena

esiintyminen on erilaista kuin miehenä esiintyminen, mitä tulee paljastavaan pukeutumiseen ja seksuaalisen halun valtapeliin. Susan McClary esittää, että naiselle on ongelmallista pitää kontrolli lavalla samalla, kun hän on esineellistävien katseiden kohteena. Esineellistäminen puolestaan on muodostunut konventioksi satojen vuosien patriarkaalisuudesta johtuen. Nainen on lavalla tietoisempi olemisestaan kuin mies, sillä naisen täytyy jatkuvasti määrittää uudelleen sekä esiintymistilansa että esittämänsä tarina pitääkseen tilanteen käsissään. (Frith 1996: 212–213.) Esineellistäminen näkyy muun muassa tavassa, jolla Puurtinen kuvailee esiintymisasujaan ja reaktioita niihin. Puurtisen mukaan 1980-luvulla bändin ulkoasuun kuului, että hän pukeutui näyttäviin hameisiin tai mekkoihin. Puurtinen koki häirintää pukeutuessaan naisellisesti, mikä ahdisti häntä ja sai hänet vaihtamaan mekot housupukuihin. Hän kertoo, ettei hän kuitenkaan yrittänyt näyttää mieheltä, vaan käytti esimerkiksi meikkiä.

Sit tuli se sellanen niinku ahdistusvaihe, koska -- mä en pitänyt siitä, miten jotkut saatto reagoida siihen mun pukeutumiseen, niin sit mulle tämmönen -- mä olin varmaan 10 vuotta ainaki niinku pelkästään housut jalassa, farkut taikka jotkut muut, sit mulla oli kaikkia tämmösiä niinkun meksikolaisia housupukuja ja sellasia. Ei niin, et mä yritin olla mies, mä olin sit kasvoilta niinku nainen, mutta...Siihen liittyi hyvin vahvasti sellanen niin kuin, mä koin sellasta seksuaalista häirintää, joko yleisön puolelta tai sitten jostakin muualta. (Puurtinen h2015.)

Kaparin mukaan bilebändi tiedostaa, että ulkomusiikillisilla seikoilla on merkitystä, joidenkin mielestä jopa enemmän kuin soittotaidolla.

-- kyllä siinä niinku pelataan ulkomusiikilla asioilla silleen että just esimerkiks jos tuuraajia yritetään saada jolleki keikalle mukaan, niin ensisijaisesti kysytään naismuusikoita tuuraajiks niihin. Ja kyllä niinku sitä bändiä buukataan sen takia, että siinä on naismuusikoita aika usein. Et ehkä nykyään alkaa olee jo silleen, et me ollaan kuitenkin tehty, niinku 10 vuotta hommia et nyt alkaa tulee semmosia keikkoja, mihin pyydetään siksi et ollaan hyvä bändi eikä siks et ollaan naisbändi. Mut et kyl niinku, just firmabileet esimerkiks usein on niin, että kun täällä nyt on tällainen miespainotteinen yleisö niin otetaan...(Kapari h2015.)

Myös Kaparin puheesta ilmenee, että sukupuoli vaikuttaa esiintymisvaatteiden valintaan. Hän ei esimerkiksi halua pukea keikalle kovin paljastavia asuja, sillä keikalla joutuu usein esineellistämisen kohteeksi.

-- kerran ollaan oltu semmosella keikalla, missä tuli kommenttia keikan jälkeen, että ei oltu pukeuduttu niinku riittävän juhlallisesti, tai että, tai ei juhlallisesti, vaan et,

niinku tilaaja sano, että eihän siellä nyt voi ihan tavallisissa vaatteissa olla siellä lavalla. -- niinku oltais oltu jotenki sillee, verkkareissa vaikka oltiin mekot päällä -- Et kyl mulla saattaa joskus olla lyhyt helma tai saattaa joskus olla pikkasen paljastava mekko, mut kyl mä niinku valitsen sinne vaatteet sillai, et ne ei korosta yhtään enempää mitä on pakko. Koska sit siel niinku kyl niin helposti tulee sitä semmost, epämiellyttävää huomioo, jos on. (Kapari h2015.)

Yhtäältä yhtye tiedostaa, että ulkomusiikilliset seikat ovat olennainen osa esiintymistä, mutta toisaalta sukupuolta ei haluta korostaa liikaa. Kapari toteaa, ettei halua korostaa sukupuoltaan yhtään enempää "mitä on pakko", mikä viittaa siihen, että naismuusikon pukeutumiseen kohdistuu hänen mielestään tietynlaisia odotuksia. Kaparin toteamuksesta voisi päätellä, että sukupuolen korostaminen ja tietynlainen pukeutuminen on naismuusikolle normi (ks. kappale 1.2). Lisäksi Kaparin mukaan heitä on tilattu keikalle nimenomaan sen vuoksi, että jäsenet ovat naisia, ja vasta viime aikoina he ovat saaneet arvostusta musiikillisesta osaamisesta. Kommenteista voi siis huomata saman seikan kuin Taru Leppäsen (2000: 70–73) tutkimuksessa: naismuusikolta odotetaan seksikästä pukeutumista, eivätkä he välttämättä saa arvostusta musiikillisista taidoistaan. Sekä Puurtisen että Kaparin puheessa ilmenee, että kontrollin pitäminen todella on ongelmallista, mikä aiheuttaa sen, että he joutuvat tasapainoilemaan naiseuden korostamisen ja häivyttämisen välillä.

Kuula puolestaan ei ole kokenut tarvetta häivyttää tai korostaa naiseutta. Sen sijaan hän pitää esiintymisasuilla leikittelystä ja jopa eräänlaisten roolihahmojen luomisesta.

Mulla suhteellisen naisellinenki tyyli saattaa olla, mutta toisaalta mä niinku henkisesti koen, ensi kädessä kokee olevansa ihminen -- Mä oon aina tykänny kaikista vaatteista, vitsikkäitä -- tämmösillä roolihahmoilla ja muilla ja...ja sitte vähän semmosilla, niinku...noh, semmosilla vähän satumaisilla jutuilla, että se on ihan hauskaa. Mut sellastakaa ei voi jolleki sanoa että tee noin, vaan se pitää tulla itsestä. (Kuula h2015.)

Kuulan mukaan on tärkeää, että esiintymiseen liittyvät seikat eivät ole muiden määrittelemiä, vaan lähtevät itsestä. Tämä viittaa normatiiviseen lausumaan (ks. kappale 1.2): kommentin taustalla vaikuttaa olevan ajatus siitä, että esiintyjää saatetaan kehottaa toimimaan toisin, kuin hän itse haluaisi. Lisäksi kommentissa voi nähdä yhteyden uskottavuuteen ja aitouteen. Kuten Karppinen (2012: 93) kirjoittaa, aitous perustuu rehellisyydelle, mikä tarkoittaa, että artisti puhuu omasta puolestaan eikä ole muiden tahojen sätkynukke. Aitous voidaan siis liittää paitsi itse musiikkiin, myös ulkomusiikillisiin

seikkoihin.

Kuula ei koe, että häntä olisi yritetty sovittaa tiettyyn muottiin, minkä hän arvelee johtuvan siitä, että hän on toiminut lähinnä ”underground-piireissä”.

Mä luulen että ku ei alunperinkään ole sitä tyyppiä niinku mitä siellä odotetaan, niin tavallaan on sellanen vähän ulkopuolinenkin (naurahdus), niin sit sitä ei niin paljo yritetäkään. (Kuula h2015.)

Moision mukaan keikat ovat myös visuaalisia kokemuksia, ja hän kertoo nauttivansa siitä, että esiintyjä on kiinnostavan näköinen. Moision mielestä esiintyjää ei tarvitse kuitenkaan tarvitse ”väkisin yrittää stailata”. Hän sanoo, että lavalla saattaa olla jopa rennompi olo silloin, kun ei ole laittautunut. Moisio ei ole kokenut tarvetta korostaa naiseutta. Sen sijaan hän on pohtinut, vaikuttaako hänen tyttömäinen ulkonäkönsä siihen, miten häneen suhtaudutaan muusikkona.

-- iteki kuitenkin niinku, näyttää nuoremmalta, ja niinku jotenki on sellanen, söpö kiharapää, niin sit ehkä tavallaan välillä niinku...ei ehkä niinku tällä hetkellä mutta aikasemmin sitte on jotenki kamppaillu sen kanssa, että, että pitäiskö tässä nyt olla jotenki kauheen, jotenki kovis tai jotenki sellanen (naurahdus). (Moisio h2015.)

Moision pohdinnan omasta ulkonäöstä voi ajatella viittaavan siihen, mikä koetaan uskottavan muusikon normiksi (ks. kappale 1.2): vaatiiko uskottavuus tiettyjä maskuliinisia piirteitä tai tietynlaista olemusta? Anne Karppisen (2012: 264) mukaan naismuusikon tulee todistaa maskuliinisuutta esimerkiksi esiintyessään, jotta häntä pidetään uskottavana. Sama ajattelutapa heijastuu Moision pohdinnassa siitä, tulisiko hänen olla jollakin tapaa ”kovis” eikä ”söpö kiharapää”.

Rumba-lehden arvioita tutkineen Selina Keränen (2011: 109) mukaan miehet ja naiset esitettiin aineistossa selvästi eri tavalla. Mies on normi, kun taas nainen esitettiin poikkeuksena. Naismuusikoiden nähtiin edustavan itseään suurempaa joukkoa, kuten kaikkia naisia. Toisaalta naismuusikoita asetettiin toisiaan vastaan useammin kuin miesmuusikoita. Naisia esitettiin usein miesten kautta, mutta miehen jääminen naisen varjoon herätti epäilyjä siitä, että tilanne on miehelle hyvin epämieluisa. (Keränen 2011: 109.) Jari Himanen on puolestaan on pro gradu -tutkielmassaan tarkastellut sukupuolen representaatioita Helsingin Sanomien pop- ja rock-arvioissa vuonna 2014. Myös hänen mukaansa sukupuoli osoittautui arvioissa tärkeäksi, ja nainen esitettiin poikkeuksena.

Naista marginalisoitiin ja trivialisoitiin, sekä verrattiin toisiin naisartisteihin ainoastaan sukupuolen perusteella. Lisäksi naisten osalta sukupuoli tuotiin usein esille hieman kielteisessä sävyssä. Miesartisteista kirjoitettaessa rockille tärkeä aitouden vaatimus ei noussut esille, sen sijaan naisartistit olivat Himasen mukaan ”suurennuslasin alla”. (Himanen 2015: 83–84.) Sukupuolen korostaminen nousi esiin myös haastatteluissa. Kaparin mukaan sukupuoli on aina esillä musiikin yhteydessä. Hänen mukaansa on sääli, että muusikot jaotellaan edelleen sukupuolen mukaan, ja kaikki naisartistit niputetaan samaan kategoriaan.

Kyl mua sillee aika runsaasti ärsyttää se, että mun titteleihin yleensä aina laitetaan se etuliite, et mä oon niinku naiskitaristi, naislauluntekijä tai naismuusikko, tai sillee, ollaan naisbändi. -- Kaikki naismuusikot sovitetaan siihen, naismuusikko-kategoriaan, niinku et mitä tekemistä Siiri Nordinilla esimerkiksi on Chisun tai Jenni Vartiaisen kanssa niin ei yhtään mitään, mut silti ne pistetään samaan kategoriaan. -- usein ku on jossain keikalla -- niin siellä on just joku, niinku naisartistien ilta -- (Kapari h2015.)

Kaparin mukaan monet keikat liittyvät usein tapahtumiin, joihin on koottu nimenomaan naisartisteja. Tämä osoittaa, että miesmuusikko on edelleen jonkinlainen normi: on vaikea kuvitella, että tapahtumia järjestettäisiin vastaavasti miesartisti-teemalla. Kapari myöntää, että sukupuolen nostaminen esiin bändin yhteydessä aiheuttaa ristiriitaisia ajatuksia. Yhtäältä hän ei pidä jaottelusta, mutta toisaalta hän on päätenyt bändeihin soittamaan nimenomaan sukupuolensa vuoksi.

-- se on kinkkinen, tai siis se on mulle ainaki se on sillee niinku, tosi, kaksteränen miekka -- toisaalta mä niinku vihaan sitä jaottelua, mut sit toisaalta mä oon kahessa semmosessa bändissä joka on nimenomaan sitä varten koottu, että siinä ollaan naisia, et se on vähä niinku...ehkä se on vaan se, että kaipais siitä tavallaan sen semmosen niinku, alentavan sävyn pois. (Kapari h2015.)

Kapari siis mieltää nais-etuliitteen nimenomaan alentavaksi, samaan tapaan kuin Knuuttilan (1997: 112–114) haastattelemat tytöt. Kaparin mukaan medialla on mahdollisuus rikkoa sukupuolirooleja jättämällä sukupuoleen perustuvan jaottelu pois.

Se etuliite puuttuu miesartisteilta, naisartisteilla se on aina. -- No mun mielestä media on niinku, tietenki se on se, joka voi sen muutoksen tehdä, että...tietysti keikkajärjestäjät voi niinku -- olla mainostamatta että on tulossa naisbändi (Kapari h2015.)

Aineistossani esiintyi siis sama ilmiö, josta muun muassa Davies on kirjoittanut (ks. kappale 2.3): naismuusikot liitetään samaan kategoriaan musiikkityylistä riippumatta.

Kuulan mukaan musiikkiala on edelleen saareke, jossa naisia on melko vähän. Esimerkiksi musiikkilehtien tekijät ovat hänen mukaansa olleet suurelta osin nuoria miehiä. Hän hämmästelee, miten hidasta kehitys musiikkialalla on ollut, sillä vasta viimeisen 10 vuoden aikana on noussut menestyneitä naisartistejä. Kuula uskoo, että kehitys jatkuu ja laajenee useammalla tavalla.

Mä ymmärrän sen, että -- ihmiset kantaa pään sisässänsä semmosta historiaa jonka vuoksi ne ei sitten tee asioita. Ja sitten varmaan se on sitä, että vaikee luottaa itseensä, jos tulee paljon semmosta, niinku semmosta vähättelevää tai tällästä viestiä. (Kuula h2015.)

Kuula uskookin, että naisilla itsellään on suuri merkitys sukupuoliroolien rikkomisessa, ja hän kehottaakin naisia toimimaan rohkeammin. Kuulan mukaan on harmillista, jos esimerkiksi teknologia ei kiinnosta naisia, jos sen avulla saisi musiikinteen “omiin käsiin”.

Ja myöskin sellasiakin naisia mukaan jotka on tavallaan sillä niinku tuotantopuolella, ja tekniikkapuolella, ja eri instrumentteja ja näin poispäin, rohkeutta vaan peliin. Ja omia yhtiöitä, omia levymerkkejä, ja semmosta yhteen hiileen puhaltamista. -- kyl musta ollu hirveen kiva, että on niinku joku Chisu, et se on ite tuottanu levyjä ja muuta. Ja ennen kaikkea että tulis monenlaisia musantekijöitä, jotka alkais ite oikeasti, ihan oikeasti tekemään ja niinku pistäis omat yhtiöt pystyyn ja näin poispäin että. (Kuula h2015.)

Myös Heikkistä ärsytti sukupuolen korostaminen bändin yhteydessä. Hänen mukaansa 1980-luvulla naissoittajia ja eritoten naisista koostuvia yhtyeitä oli hyvin vähän, mikä lisäsi kiinnostusta heidän yhtyeeseensä.

-- mut se naisetuliite alko meitä aika nopeesti sit kans risomaan. Et sit me pistettiin kaikki haastattelut aika ranttaliksi jos joku asenteella, niinku miltä tuntuu olla...nais-jotain -- oli muutama levy-yhtiö, iso major-yhtiö, joka oli kiinnostunu, niin sit sieltä ensimmäisenä ruvettiin kiinnittään siihen huomiota, että meidän pitää suurin piirtein pukeutua verkkosukkahousuihin, meistä se oli niinku kuvottavinta mitä me voidaan, meidän pitää saaha olla me. (Heikkinen h2015.)

Yhtye ei Heikkisen mukaan välittänyt kommenteista, ja on edelleen hyvissä väleissä myös kuvailemiensa levy-yhtiöiden kanssa. Yhtye halusi kuitenkin säilyttää itsenäisyytensä ja päätti perustaa oman levy-yhtiön. Heikkinen kertoo, että heidän levy-yhtiötään ei huomioitu mediassa samalla tavalla kuin muita pienlevy-yhtiöitä.

-- sit se ignoreeraus oli niinku, että noi nyt tossa vähä pelleilee, esimerkiksi meitä ei huomioitu missään haastatteluissa, ku tehtiin tämmösiä pienlevy-yhtiöitten tämmösiä vuosikoosteita, niin meitä ei mainittu missään, vaikka me oltiin julkaistu huomattavasti enempi levyjä ku muut. (Heikkinen h2015.)

Naiset on usein rocklehdissä jätetty huomiotta (ks. kappale 2.3), mikä näkyy myös Heikkisen yhtyeen perustaman levy-yhtiön tapauksessa. Heikkisen mukaan muutosta on kuitenkin tapahtunut, ja naisista on tullut ihailtuja muusikoita, säveltäjiä ja sanoittajia. Hän uskoo, että myös poikien sekä miesten on nykyään helpompi fanittaa naispuolisia artisteja ja sukupuolinen identiteetti on moninaistunut.

Nuoriin naisiin suhtaudutaan vakavammin nyt, et kun he harkitsevat ees muusikon uraa, että...et ollaan me kuultu siis joiltakin niinkun ehkä, kuolevaisilta (naurua) eli taviksilta tämmösiä kommentteja, että miten, teidän pitäis olla kotona niinku, hoitamassa lapsia joskus muinoin, niin tuskin sitä enää on, semmosta yleistä ilmapiiriä. -- kun lapsilla, nuorilla tytöillä on esimerkiksi semmonen tarve idoleihin, niin se idoli voi nykyisin olla nainen, ku se ennen oli pääsääntöisesti miespoppari. (Heikkinen h2015.)

Heikkisen saamissa kommenteissa voi huomata normin (ks. kappale 1.2) siitä, millainen naisen kuuluu olla: ”oikea” nainen ei soita rockia vaan on kotona hoitamassa lapsia (ks. kappale 2.1). Fanituksessa on Heikkisen mukaan tapahtunut muutosta: hänen mukaansa naisartistikin voi nykyään olla lasten, eritoten tyttöjen idoli, siinä missä aiemmin idolit olivat lähinnä miehiä. Tämä on kiinnostava kommentti, sillä aiemmin on todettu, että naisartistien on vaikeampi saavuttaa uskottavuutta ja arvostusta (ks. kappale 2.6.1). Aihe vaatisi luultavasti tutkimusta, mutta mediaa seuraamalla vaikuttaa siltä, että monet nuoret fanittavat naisartisteja. Esimerkiksi Sanni ja Paula Vesala ovat saavuttaneet arvostusta Emma-palkintojen muodossa, ja sosiaalisessa mediassa heillä on hyvin paljon seuraajia. Huomionarvoista on myös se, että Heikkinen viittaa kommentillaan nimenomaan lapsiin ja eritoten tyttöihin, eikä aikuisiin musiikinkuuntelijoihin.

Heikkinen kertoo, ettei hänellä ole ollut tarvetta korostaa naiseutta. Sen sijaan nuorempana hän koki

tarvetta osoittaa kokemustaan ja tietämystään tekniikasta, ja puhua siitä samalla tavoin kuin miehet.

-- et mä niinkun tiedän tekniikasta, mä tiedän kitaroista, tiedän kitarankielistä... ja, sit mä osaan puhua niinku äijä tekniikkaa, niinku miksaajien kanssa. Et semmosta niinku pätemisen tarvetta -- et älä tuu niinku, kyllä mä tiän, ku ne puhuu jostaki ”onks sulla Shure se ja se, ja Neumann tätä ja tuota” niin sit niinku...että pakko pätee jotenki, vaikkei ihan pärjääkää silleen niitten höpinöissä, et mikä piuha on paras ja minkälaiset korvamonitorit on parhaat, niin sitte niinku pakko olla sillee, et ”silloin ku mä miksasin sitä sun tätä”, tai ”silloin ku mä olin siellä studiolla”, niin se oli niinku hirveen huvittavaa (naurahdus) (Heikkinen h2015.)

Anne Karppisen mukaan naismuusikoiden tulee osoittaa maskuliinisuutta, mikäli he haluavat saavuttaa uskottavuutta (ks. kappale 2.3.1). Tämä näkyy Heikkisen kommentissa: hän pyrki osoittamaan olevansa uskottava muusikko puhumalla maskuliinisesti tekniikasta, vaikka koki, ettei tiennyt aiheesta yhtä paljon kuin miehet. Nykyään Heikkinen pitää toimintaansa huvittavana, eikä hän enää koe vastaavaa todistelua tarpeellisenä vaan pätemisenä.

Moisio kertoo, ettei sukupuoli noussut esiin nuorempana musiikkiharrastuksen parissa. Sen sijaan hän kertoo pohtineensa asiaa viime aikoina. Hän arvelee, että sukupuoleen liittyvä ajattelu saattaa juontaa juurensa koulun musiikintunneilta, jolloin pojat soittivat ja tytöt lauloivat. Moisiota ärsyttää välillä ”nyt mä oon nainen tällä musiikkialalla” -tyylinen ajattelu, mutta hän ei itsekään osaa sanoa, mistä ärsytys nousee.

No se on aika sellanen jotenki monimutkanen juttu, ja sit mä en oikein ihan oo varma et onks se välillä vaan mun päässä (naurua). -- et jotenki miehillä on niinku ehkä luontasempaa vaikka muodostaa bändejä tai niinku alkaa soitteleen yhdessä, koska ne saattaa tuntee toisensa jo, niinku jostain muusta, niinku semmosesta soittelukokemuksesta. -- ehkä se on jotenki se, et sit ku tulee joku miesmuusikko tai miesbändi, niin niitä niinku helpommin jotenki fiilistellään -- (Moisio h2015.)

Moision kokemus siitä, että miehet fanittavat helpommin miespuolisia esiintyjiä, on linjassa aiempien tutkimustulosten kanssa. Miehet samaistuvat enemmän mieslaulajiin, ja heidän on vaikeampi myöntää arvostavansa naisartistia kuin miesartistia (ks. kappale 2.6.1).

Kuten Moisio sanoo, sukupuoli nousee ajoittain esiin ainakin omassa ajattelussa, mutta sen syitä tai vaikutuksia on vaikea määritellä. Hän uskoo, että naiset saattavat olla hieman arempia ”oman juttunsa kanssa”, kun taas miehet vaikuttavat siltä, etteivät he välitä, mitä muut ajattelevat heidän musiikistaan.

-- mitä mä oon huomannu ihan niinku naisten käyttäytymisessä, mistä mä ite niinku oon yrittäny oppia pois, että ehkä sit niinku pitäis olla jotenki rohkeempi vaan, ja et niinku ikään ku mennä vaan, eikä niin...ehkä niinku naiset sitten, tää on nyt vähä tyhmää yleistystä mutta, jotenki on niinku, lähtökohtaisesti ehkä varovaisempia ja sillee arempia sen oman juttunsa kanssa. (Moisio h2015.)

4.4 Kokemus omasta muusikkoudesta

Puurtiselle musiikkiala oli selkeä päämäärä, jota varten hän alkoi harjoitella järjestelmällisesti jo nuorena, noin 12-vuotiaana.

Mä tiesin, että oli yks tyttö Juvalta mennyt Kuopion musiikkilukioon, ja se oli mulle ihan sellanen niinkun, valaistuminen. Et se on mulle keino päästä pois, ensinnäki pieneltä paikkakunnalta, ja sit et mä rupeen niinku järjestelmällisesti treenauttamaan itseäni sinne. Plus sit et lukioaikana, niin, tietämättä et miten vaikea on esimerkiksi Sibelius-Akatemiaan päästä -- Kyl mulla oli selkee kuva, että sinne mä haluan. (Puurtinen h2015.)

Puurtisen tavoin myös Kaparille muusikon ammatti oli selkeä päämäärä jo lapsesta saakka.

-- siis tosi pienenä, varmaan silloin ku mä oon alkanu soittaa. Et silloin pienenä sanoin, silloin Prince-aikoina -- että mä haluan olla yhtä kuuluisa ku Michael Jackson, ja sit vähän ajan päästä sanoin ettei tarvi olla ihan niin kuuluisa, et riittää jos on yhtä kuuluisa ku Prince (naurahdus). Sittenmin olen hieman himmaillut (naurua). (Kapari h2015.)

Puurtisen ja Kaparin päämäärätietoisuus eroaa selkeästi Knuuttilan (1997: 72–79) haastattelemien tyttöjen asenteesta, sillä tutkimukseen osallistuneet tytöt eivät tähänneet ammattilaismuusikoksi, eivätkä olleet musiikin suhteen kunnianhimoisia (ks. kappale 2.6).

Puurtinen kertoo alkaneensa mieltää itsensä muusikoksi oltuaan bändissä pari vuotta, ei opiskelun kautta.

Se on niin konkreettista, työtä, keikkailua. Ja sit mä oon ollu hyvin sitoutunu myöskin opiskeluun, ja bändi tuki mun opintoja -- ehkä joku tämmönen -84, jos meidän bändi on perustettu -82. -- Niin et me tehtiin omakustannelevyjä, ja -85 me saatiin EMI:lle

levytyssopimus, et sit -84 me oltiin jo tehty aika paljon keikkoja. Mut et se oli niin vahvasti siinä opintojen rinnalla, et mä en ajatellu siinä välissä sitä, että tuleeko se ylipäättään jatkumaan, mä en miettiny sitä sen pidemmälle, vaan että, tehtiin sitä, mitä tuli eteen. (Puurtinen h2015.)

Opinnot Sibelius-Akatemiassa eivät synnyttäneet muusikkoidentiteettiä siitä huolimatta, että Puurtinen oli hyvin sitoutunut opiskeluun. Bändin kanssa tehdyillä keikoilla ja levyillä sitä vastoin oli suuri merkitys siinä, että hän alkoi mieltää itsensä muusikoksi, siitä huolimatta, että bänditoiminta oli alkanut sattumalta, eikä sen jatkuvuutta pohdittu.

Artistin aitouteen ja uskottavuuteen yhdistetty omaleimaisuus (ks. kappale 3) tulee esiin tavassa, jolla Puurtinen kuvailee itseään artistina. Hän kertoo uskoneensa omaan erityislaatuisuuteensa ja kulkeneensa omaa tietään, eikä ole muuttanut linjaansa sen mukaan, mikä on sillä hetkellä trendikästä.

-- mä teen hyviä keikkoja, erilaisia keikkoja siinä omassa musassa niin mulle tulee niitä koko ajan lisää, et se on musta kiinni. Mutta sit tämmönen kaupallisuus ei oo minusta kiinni, mä en voi siinä, se on mitä on. (Puurtinen h2015.)

Hän kertoo jopa kieltäytyneensä hyvin pitkään vierailukeikoista, koska ei halunnut ”sotkea palettia”, vaan tehdä keikkoja ainoastaan oman bändinsä kanssa. Puurtisen uskollisuus omalle tyylilleen sekä kaupallisuuden erottaminen omasta luovasta työstä saattavat olla osasyitä pitkälle, arvostetulle uralle.

Kapari kuvailee käsitystä omasta muusikkoudestaan seuraavasti:

Kyl se jonkinlainen semmonen muusikkous on ollu koko ajan silleen mukana että...No, ammatillisesti silloin varmaan ku on ruvennu niitä bilekeikkoja tekeen, niin sillon on tullu semmonen olo et se on niinku, oikeesti ammatti. Mut et...ehkä ennen sitä on, ollu jo joku semmonen aavistus siitä...että on tavallaan niinku kokenu itensä muusikoksi aina, mut sit silleen, musiikin ammattilaiseksi niin, jos siihen voi tehdä jotain tämmöstä eroo. (Kapari h2015.)

Puurtisen tavoin myös Kapari koki itsensä ammattimuusikoksi keikkailun myötä, eikä niinkään koulutuksen ansiosta.

Kapari sijoittaa akustista ja elektronista yhdistelevän sooloprojektinsa indie-kentälle:

-- ehkä se mikä siitä tekee mainstreamia on niinku, se et se on suomenkielistä, mut et ei siinä hirveesti muuta mainstreamia oo kyllä..on ihan säkeistöt ja kertosäkeet (naurua), mut et, ei se ihan niinku silleen perus, NRJ-kamaa ei oo. (Kapari h2015.)

Oma tyyli on hänen mukaansa löytynyt ajan kuluessa, "pitkän hakemisen kautta".

-- se oma ääni on kehittyny kyl niinku ihan silleen, varmastikin sillä perusteella, et miten niinku on tehny paljon ja erilaisia asioita, ja...silleen, vaihtelevaa. Sitte ehkä on omat musiikkimieltymykset on myöskin niinkun..ja musta tuntuu et siihen elektronisuuteen vaikuttaa nyt tällä hetkellä varmasti se et on löytäny ton teknologian, et sitä kautta on jotenki niinku, kiintyny kaikkiin semmosiin soundiasioihin, tai soundit on tullu mulle niinku tärkeämmäksi kuin, kuin itse silleen soittotaito esimerkiksi. (Kapari h2015.)

Kuten Kapari itse toteaa, hänen monipuolinen taustansa erilaisissa kokoonpanoissa on vaikuttanut siihen, millaiseen tyyliin on hän on lopulta päätenyt. Myös teknologiaosaaminen on suuressa osassa oman tyylin löytymisessä.

Kuula kertoo, ettei pidä itseään muusikkona, vaan lauluntekijänä. Hän kertoo, ettei ole varsinaisesti harjoitellut instrumenttien soittamista tai laulamista. Hänen lähtökohtansa ovat enemmänkin kirjallisuus, musiikin tekeminen ja ideat. Kuula sanoo, ettei edelleenkään ajattele olevansa musiikkialalla.

Niinku et on hauskaa tehdä, niin tekee. Mä en ajattele sitä bisneksenä enkä alana enkä minään. Että oikeastaan mä luulen et mä lopettaisin heti jos musta alkais tuntua siltä, et se on joku, et mä en niinku koe sitä semmosena ammattimaisena juttuna, niinku itselle -- (Kuula h2015.)

Kuulan suhtautuminen omaan muusikkouteen on kiinnostavaa. Hän ei ole kiinnostunut tavoitteellisesta harjoittelusta eikä pidä itseään teknisesti hyvänä soittajana, eikä hän myöskään pidä itseään muusikkona. Nämä ovat mielenkiintoisia seikkoja ottaen huomioon hänen pitkän uransa, ja sen, että hän laulaa sekä soittaa levyillään. Kuten aiemmin kirjoitin, muusikkouden muotoutumisessa ensimmäinen ongelma on oppiminen, joka voidaan erotella tekniseen ja vaistomaiseen (ks. kappale 3). Vaikuttaa siltä, että Kuula määrittää itsensä muusikkona nimenomaan teknisen osaamisen kautta.

Sen sijaan laulunkirjoittajaksi Kuula alkoi kokea itsensä jo silloin, kun alkoi tehdä kappaleita. Kappaleiden tekeminen alkoi Kuulan mukaan noin 17–18-vuotiaana. Hän innostui laulunkirjoittamisesta osittain laulaessaan kuorossa toista ääntä, mikä on mielenkiintoista. Kiinnostavaa on myös se, miten tärkeänä Kuula koki se, että hän lauloi omia kappaleitaan. Hän koki tyttöjen aseman musiikkiteollisuudessa voimakkaasti negatiivisena, minkä vuoksi hän oli hyvin ehdoton, ja halusi tehdä mahdollisimman paljon itse. Sen sijaan nykyään hän kertoo pitävänsä esimerkiksi laulamisen tai instrumentin hallintaa isona sarkana.

Mä luulen et se oli sieltä kuorosta lähti enemmänki, et...siitä toisen äänen laulamisesta, huomasi että tähän voi laulaa jotain melodiat siihen. Ja sitte niinku oli kiva laulaa aina biisien päälle jotain ihan omiansa, siitä... ja sit mä tykkäsin pianollaki, et mähän tykkäsin improvisoida mieluummin kun soittaa niitä nuotteja. -- mä en halunnu laulaa niinku muitten lauluja kovin mielelläni. -- mä oon aika sillai niinku allergisoitunu sille asetelmalle, et mikä on ollu, tyttöjen asema että...sen takia tuli ehkä vähän turhanki tarkkaan katottua sillai reviiiriä, että ei suostu niinku missään nimessä, pitää ite tehdä ja muuta. (Kuula h2015.)

Kuula kertoo olevansa artistina jonkinlainen "seksikiö": hänen kappaleitaan on soitettu radiossa, mutta toisaalta musiikki on hänen mukaansa melko "undergroundia". Hän kuuntelee monenlaista musiikkia, ja ottaa vaikutteita eri tyyleistä. Puurtisen tapaan myös Kuula kuvailee musiikkiaan omaehtoiseksi.

Mut kyllä, eihän mulla koskaan mitään hirveitä suosiota oo ollu (naurahtaa), et kyllä se on aika omaehtoista tekemistä -- jossa ei oikeastaan mietitäkään sillai niinku kaupallisena juttuna -- sellanen taiteilijapersoonallisuus, että se niinku, kuuluu se oma ääni sieltä, teki, käytti mitä stailia tahansa. -- vanhahtava tyyli, et selvästi on niinku musiikki jossain tämmösessä 60-luvun stailissa, eikä niinkää niin oo kovin...et mä en hirveesti niinku koneita käytä, et mä huomaan et se on, tavallaan aina kaipaa jonku verran oikeita soittimia. (Kuula h2015.)

Heikkisen mukaan musiikkiala ei ollut hänelle päämäärä. Hän kertoo, että eräs kirjailijaystävä kehotti häntä lukiossa ajattelemaan identiteettiä taiteilijana. Heikkinen alkoi kuitenkin mieltää itsensä muusikoksi vasta silloin, kun yhtye alkoi muodostua päätyöksi.

Niin mä jouduin tosi paljon mutusteleen sitä, koska koko ajan et enhän mä oo niinku oikee, mutta kyllä se identiteettiprosessi varmaan siitä lähti -- Varmaan sillon siinä niinku -88 ku oli paljon keikkoja, meillä oli tosi paljon keikkoja, ennen ku oli tullu mitää levyjä eikä mitää. (Heikkinen h2015.)

Hän kuvailee Little Mary Mixupin olleen englanninkielistä poprockia soittava punkahtava bilebändi. Myös Heikkinen sijoittaa yhtyeensä indie-kentälle. Kappaleet sovitettiin yhdessä, ja kukin jäsen toi musiikkiin omia mieltymyksiään, kuten punkia ja 60-luvun rokkia. Lisäksi eräällä bändin jäsenellä oli klassisen musiikin koulutus. Heikkinen kertoo itse olleensa yhtyeen ”poppari” ja tuoneensa lisäksi blues-, fiftari- ja Motown-vivahteita. Hän sävelsi kappaleita pääosin kitaralla, mutta sovitystyö tehtiin yhdessä. Moniääninen laulu oli tärkeä osa yhtyeen musiikkia, ja usein kappaleet muotoutuivat juuri stemmojen kautta.

Melodiat on niin hirmu luonnollista osaa minuutta sen kuoron ja Abban ja kaiken kautta, että niinku, meidän bändi tarvitsi biisejä jotenka minä aloin niitä tehdä. -- Et me niinkun oikestaan haettiin stemmaa, oli joku riffintynkä tai sitte oli joku melodiantynkä, tai jo osa, mutta sit se varsinainen biisi niinku siinä sovittaessa stemmalaulun kautta, ainaki minä sen näin nään. (Heikkinen h2015.)

Stemmojen merkitys kappaleiden syntymisessä on kiinnostavaa erityisesti suhteessa bändin poprock-tyyliin ja punk-vaikutteisiin.

Moision mukaan oman musiikin tyylilajia on vaikea määritellä.

No, ei se ainakaan varmaan ihan niinku mitään mainstreamia oo, mut mulla on muutenki toi indie-käsite on vähä jotenki hakusessa, mä en aina oikein tiedä et mitä sillä tarkotetaan, mutta...mmm, no mitenköhän mä kuvailisin, sellasta melodista...jotain folkin ja popin välimaastossa tai siellä liikkuvaa. (Moisio h2015.)

Kaikkien haastateltavien kuvailuissa voi huomata samanlaisia seikkoja: vaikutteita otetaan useasta eri musiikkityylistä ja musiikki mielletään valtavirran sijaan ”undergroundiksi” tai ”indieksi”, lisäksi musiikinteossa korostetaan kaupallisuuden sijaan omaehtoisuutta. Juuri omaehtoisuus yhdistetään artistin aitouteen (ks. kappale 3.3). Haastateltavilla on ollut monimutkainen suhtautuminen muusikkoidentiteettiin. Muusikkous on ollut jollakin tavalla läsnä, mutta toisaalta heidän on vaikea määritellä sitä, milloin he ovat alkaneet pitää itseään muusikkona. Muusikkoidentiteetin muodostuminen on olennainen seikka, sillä se vaikuttaa itsevarmuuteen, kuten siihen, miten keskustelee muiden muusikoiden kanssa (ks. kappale 2.3).

4.4.1. Näkemys uran etenemisestä

Puurtinen toteaa haastattelussa, että on kouluttautunut niin pitkälle, kuin on mahdollista. Hän kuitenkin sanoo opiskelevansa yhä koko ajan. Urallaan hän on päätenyt yllättäviinkin tehtäviin.

-- mulla on paljon asioita myöskin mitä mä haluan vielä, mutta mä luulen, että jos mä haluan niitä liikaa, niin mä en saa. Et mulle tulee aina monesti sit sellasia, just vaikka nyt Aino Vennan levytuotanto viime kesälle, ne tulee niinku yllättäen semmosia juttuja, mistä mä en edes haaveile. Et joku näkee mut hyvin eri tavalla, ja mä arvostan sitä, että joku kuulee ja huomioi mussa semmosia puolia. (Puurtinen h2015.)

Kuulan mukaan musiikissa kehittyä, ja tietyt asiat tulevat helpommaksi, mutta hän sanoo musiikin parissa olleen myös "aika rankkaa". Hänen mukaansa Suomi on pieni maa, ja monet eivät ole oikeasti kiinnostuneita musiikista, vaan kuuntelevat lähinnä "pintamusiikkia". Kuula toteaa, että Suomessa on vaikea tehdä musiikkia ja löytää sille omannäköinen yleisö.

Mä en oo tavallaan siinä saumassa, että mun kannattais niinku, olla edes missään levy-yhtiössä. Mut toisaalta se on tietenki semmonen kierreki, että jos sais tavallaan niinku sellasen ison henkilökunnan tekemään työtä markkinoinnissa ja tommosessa, niin sithän se vois mennä vähän paremmin, mut nyt se on tavallaan niinku odotuksien ketju, on aina ne portinvartijat jotka luottaa, että mikä menis kaupaksi. (Kuula h2015.)

Kapari kertoo olevansa tyytyväinen siihen, miten hänen uransa äänittäjänä on edennyt. Sen sijaan oman musiikin osalta asiat ovat hänen mukaansa edenneet hitaasti, minkä hän sanoo olevan lähinnä itsestä kiinni. Kapari on julkaissut EP:n vuonna 2009, ja on sen jälkeen valmistellut pitkäsoittoa, joka on jo lähes valmis.

-- mut ei oo saanu vaan itestään irti sitä et tekis sen viimeisen puristuksen. Että siihen en ehkä oo niin tyytyväinen, että toivoisin että saisin enemmän aikaseks mutta, niin. Mikä se sit on, joku oma rima mikä pitää ylittää, että saa tehty sen asian, suollettua itestänsä ulos. Sitä ei tiedä pelkääkö sitä sitte jotenki sitä epäonnistumista vai mikä siinä, en tiedä. (Kapari h2015.)

Heikkinen kertoo yhtyeen uran edenneen vauhdikkaasti. Yhtyeen lopettamisen jälkeen hän on jatkanut

musiikintekoa lähinnä projektiluontoisesti.

Vauhdilla aloitettiin (naurua), hirvee vauhti, ja sitten, sitten tota...ihmiset kasvaa erilleen ja, tilanteet muuttuu ja, sit mä jo aloin enempi hoitaa noita Lilithin asioita, muitten bändien juttuja, tapahtumia...Ihmisille tuli perheitä, niin ei sit enää niinku, ihmisillä ei ollu aikaa niin paljo osallistua – (Heikkinen h2015.)

Heikkisen kommentissa voi huomata saman seikan kuin Baytonin tutkimuksessa: naisten on vaikea sitoutua bändiin esimerkiksi lasten hoitamisen vuoksi (ks. kappale 2.3).

Moision mukaan hänen uransa on edennyt hyvin. Hän on edellisen levyn myötä tehnyt enemmän keikkoja, ja tehnyt sittemmin sopimuksen isomman levy-yhtiön kanssa. Moision musiikkia on julkaistu myös Saksassa, missä hän on niin ikään keikkaillut.

-- se on ollu outoa koska niinku suomenkielellä, mutta se on otettu tosi hyvin vastaan, ja sitte että on ollu mukavaa, että jotenki sillee aina tulee vähä jotain lisää, et se on kivaa. (Moisio h2015.)

Haastateltavien kuvailussa oman uran etenemisestä voi huomata vaatimattomuutta. Puurtinen kertoo yllättyneensä joistakin tehtävistä, joihin hän on päätenyt. Myös Moisio on yllätynyt päästyään keikoille Saksaan. Toisaalta kommentoissa voi huomata myös eräänlaista varautuneisuutta: Puurtinen ajattelee, että jos hän haluaa tiettyjä asioita liikaa, hän ei saavutakaan niitä. Myös Kapari puhuu oman riman ylittämistä ja mahdollisesta epäonnistumisen pelosta. Kuulan mukaan oman yleisön löytäminen on vaikeaa, etenkin, kun taustalla ei ole isoa levy-yhtiötä.

4.5 Suhde mediaan

Simon Frith ja Angela McRobbie (1990: 376) kirjoittavat siitä, miten monet lahjakkaat naisartistit ovat ajautuneet showbisneksessä ”koko perheen viihdyttäjiksi”, kuten tv-ohjelmien vakiovieraiksi. Sen sijaan naisartistit ovat hyvin harvoin pystyneet esittämään omaa musikaalista versiotaan kapinallisuudesta, jota esiintyy miesten esittämässä rockissa (Frith & McRobbie 1990: 376). Puurtinen kertoo yhtyeensä nopeasta noususta ja median osoittamasta kiinnostuksesta seuraavasti:

Ja tottakai mediaa kiinnostaa siihen aikaan, ja kiinnostaa edelleenki, et jos on vahva soittaja taikka solisti niin, kuin et se olis semmonen neutraali bändi, et ne halus aina tehdä jutun pelkästään minusta. Et mä aika nopeesti nousin siinä koko bändin keulakuvaksi, vaikka alun perin mut buukattiin siihen basistiksi ja taustalaulajaksi, ja se kelkka kääntä aika nopeesti sitten toisin päin. -- se oli hyvin poikkeavaa, että me oltiin blues-rock-bändi, et sen tyyppinen bändi ylipäättänsä esiinty tv:ssä niin paljon -- mä olin tämmönen naistenlehtien kansikuvatyttö, ja kun siellä yleensä oli ollut sitten joku muu, Maarit tai joku tämmönen jolla levyt myi, oli suomenkielistä. Ja me laulettiin englanninkielistä, ja levyt ei myyny mut mielettömästi niinku sellasta mediajulkisuutta, niin ehkä se niinkun, hämäsi kollegoita ja ärsytti. (Puurtinen h2015.)

Kiinnostavaa on, että Puurtinen nostettiin naistenlehtien kansikuvatyöksi, vaikka hänen edustamansa musiikkityyli oli marginaalissa. Samaan aikaan muut yhtyeen jäsenet jäivät taka-alalle. Puurtinen arveleekin, että hän erottui muista naisartisteista vahvalla soittaja-laulaja-lavapreesensillään, mikä oli tuohon aikaan uutta. Puurtinen kuvailee nykyistä suhtautumistaan mediaan suhteellisen terveeksi ja järkeväksi, ja myöntää, että artisti tarvitsee mediaa. Aiemmin hänellä on ollut levytyssopimuksia, joiden mukaan hänen on pitänyt suostua kaikkiin levy-yhtiön tarjoamiin mediaesiintymisiin. Levy-yhtiöllä on siis aiemmin ollut melko suuri valta määritellä Puurtisen julkisuuskuvaa, mutta nykyään hän pystyy kontrolloimaan näkyvyyttään itse. Puurtinen ei täysin sulje pois viihdeohjelmia, mutta toisaalta haluaa erottaa ne musiikkinsa promootiosta.

Ja nykyään mä pystyn siitä itse päättään, että muahan pyydetään, varsinki tv:n puolella on pyydetty kaiken maailman erikoisjuttuihin, johon mä en suostu. -- mä toivon et se palvelis niinku sitten sitä artismia, taikka sit vaikka levynjulkaisua tai jotakin. -- ei mitään niinkun, tv, tämmösiä huumoriohjelmia, että mä voin lähteä sit joskus muulloin. Mut tässä mä edustan tätä levyprosessia, niin semmoset missä mä voin edes vähä puhua siitä, toki siellä puhutaan kyllä aina aika paljon muustakin. (Puurtinen h2015.)

Daviesin (2001: 303) mukaan naisilta kysytään usein mediassa asioita, jotka korostavat feminiinisyyttä, kuten äitiyteen liittyviä seikkoja. Sukupuolen korostaminen puolestaan johtaa siihen, että jutuissa korostuu ulkonäkö ja seksuaalisuus. (Davies 2001: 303.) Kuulan mukaan mediaa tarvitaan, jotta ihmiset saavat tietoa musiikista, mutta hän niin ikään kritisoi median tapaa nostaa esiin ulkomusiikillisia asioita musiikin sijaan. Kuulan mukaan artisti saattaa päätyä ”väärään paikkaan”, jossa kysytään ”henkilökohtaista höpötystä”.

-- mun mielestä ihmisten olis kiinnostavampaa lukea sellasia juttuja joissa puhutaan asioista ku se että ooksä naimisissa tai onks sulla lapsia, mun mielestä se ei oo kovin kiinnostava asia, et se on jotenki ihan banaalia se. (Kuula h2015.)

Kuulan kuvailussa voi nähdä viittauksen viihteelliseen julkaisuun tai mediaan, jossa ei puhuta itse musiikista. Puurtisen tapaan Kuula erottaa toisistaan sen, mikä on viihdettä ja mikä puolestaan on toivottua sekä musiikin kannalta tärkeää medianäkyvyyttä.

Heikkisen mukaan yhtyettä koskeva kirjoittelu oli suurilta osin positiivista, vaikka yhtyettä sovitettiin tyttöbändin muottiin. Yhtyettä ärsytti se, että haastatteluissa ei puhuttu ”asioista” kuten levystä, vaan siitä, miltä tuntuu olla nainen ja soittaja.

-- mutta niinhän me oltiin tytöistä taikka naisista koostuva orkesteri (naurahdus), mutta tota, ei mulla...no hard feelings kuitenkaa sillai (naurahdus). Ja, siinä jatkumossa, naisjatkumossa niin, me ollaan ihan kunniakkaasti onnistuttu ja meitä on kunniakkaasti kohdeltu. (Heikkinen h2015.)

Moisio kertoo, että hänellä on mediasta hyviä kokemuksia. Hänen mukaansa musiikkilehdistö voisi kuitenkin paneutua juttuihin enemmän ja tehdä niistä syvällisempiä sen sijaan, että kirjoitetaan ”kertakäyttöjuttuja”.

-- mua kiinnostais lukea niinku siitä musiikista -- just et miks se on syntynyt ja tollasia juttuja, eikä sit niinku mistään, niinku ns. turhanpäiväisistä asioista. (Moisio h2015.)

Kuten edellä kirjoitin (ks. kappale 2.3.1), aidoksi koetun muusikon tulee vältellä ”vääää” julkisuutta (Keränen 2011: 110). Sama ajattelutapa nousee vahvasti esiin aineistossani: haastateltavat erottelevat mediajulkisuuden turhiin tai henkilökohtaisiin asioihin ja itse musiikkia koskevaan puheeseen. Aiemmissa tutkimuksissa on todettu, että naismuusikoista kirjoitettaessa keskitytään usein musiikin sijaan esimerkiksi persoonaan (ks. kappale 2.3.1). Karppisen mukaan naisten on vaikea ”päästä pakoon” sukupuoltaan, myös Davies esittää, että naisartistejä pidetään ensisijaisesti naisina ja toissijaisesti muusikkoina (ks. kappale 2.3). Haastateltavillani on kokemusta siitä, että mediassa keskitytään ulkomusiikillisiin seikkoihin kuten sukupuoleen, persoonaan tai perhe-elämään. Kiinnostavaa on myös se, että haastateltavien kokemukset ovat hyvin samankaltaisia, vaikka he edustavat eri genrejä. Näin ollen aineistoni tukee aikaisempia tutkimustuloksia.

4.6 Musiikkiteknologia ja tuottaminen

Teknologia, kuten kitaralaitteet, on perinteisesti mielletty maskuliiniseksi alueeksi (ks. kappale 2.3). Heikkinen sen sijaan korostaa, että heidän yhteensä piti soittimien ja muun laitteiston laatua hyvin tärkeänä.

Et niinkun haluttiin kunnon, muistaakseni Kaarinalla oli Ludwigit ja haluttiin kunnon laulumikrofonit, ja...oltiin tärkeitä -- soittimien laadukkuudesta ja, ei mitää niinku, typerää japanilaishalpiskitaraa voinu kuvitellakaa ottavansa käteen, ja vahvistimet ja kaikki tälläset. (Heikkinen h2015.)

Se, että Heikkinen nostaa asian esiin viittaa siihen, että kyseessä on normatiivinen lausuma (ks. kappale 1.2): naisten ei yleensä ajatella välittävän musiikkiin liittyvästä teknologiasta, kuten soittimista ja efekteistä, mutta heidän yhteensä oli hyvin tarkka teknologiaan liittyvissä asioissa. Heikkinen kertoo olleensa aina kiinnostunut tekniikasta.

-- mä oon aina niinku korjannu omat vahvistimet ja vaihtanu kajarit ja putket ja kaikki, että se on semmonen luontanen joku, juttu. (Heikkinen h2015.)

Heikkinen alkoi harjoitella miksaamista pian sen jälkeen, kun alkoi soittaa yhteessä. Hän ei muista, mistä innostus miksaamiseen alkoi, mutta arvelee, että syynä on luontainen kiinnostus tekniikkaan. Heikkinen teki myös radio-ohjelmia ja kertoo olleensa kiinnostunut äänimaisemasta, ja hän vertaakin radio-ohjelmien tekemistä säveltämiseen ja sovittamiseen.

Harjoittelin Tumpin, joka miksas siis Neljää Ruusua, ja Pistepirkkoja niin, harjoittelin hänen kanssaan sitä niinku lavamiksausta ja, tai salimiksausta, ja tota sit tietysti studio, omat biisit ja vähä muidenki. -- mä oon enemmänki tuottajana vähän miksaillu, ei mitenkää ammattimaisesti. (Heikkinen h2015.)

Myös Puurtinen äänittää kappaleitaan itse musiikkiohjelmilla. Hän on opiskellut äänittämistä muun muassa Sibelius-Akatemiassa, ja kertoo päivittävänsä tietojaan jatkuvasti. Puurtinen äänittää usein itse Pro Tools -ohjelmalla, ja hän on tehnyt aikoinaan yhtyeelleen myös lavamiksauksia.

Tai sit jos mä laulan jolleki toiselle, joku pyytää jotakin -- et laita failit niin mä äänitän kotona ite, ja sitten postitan eteenpäin, et semmonen tietynlainen

omavaraistalous siinä pelaa. Toki mä työstän myös studiossa, et joku muu hoitaa, mä voin keskittyä vaan siihen omaan tekemiseen, ettei tarvi pyöritellä nappuloita ja tarkkailla äänityskäyriä. (Puurtinen h2015.)

Kapari puolestaan on kouluttautunut musiikkiteknologiksi ja työskentelee nykyään päätoimisesti äänittäjänä. Teknologin työssä hän ei ole törmännyt ikävään asenteeseen sukupuolensa vuoksi:

-- vanhat patut saattaa joskus sanoa, et onpa mukavaa kun on niinku, nainen täällä -- Sit niinku kysellään, et niin et onko meitä enemmänki vai oonks mä niinku ensimmäisiä, ja sit jotkut niinku, sanoo sitä et onpa mukavaa ja päivittelee ettei oo nähny aikasemmin. (Kapari h2015.)

Naispuoliseen äänittäjään suhtaudutaan Kaparin mukaan joko neutraalisti tai positiivisesti siitä huolimatta, että kyseessä on varsin miesvaltainen ala. Onkin mielenkiintoista, miten paljon kokemukset teknologina eroavat siitä, miten Kapariin on suhtauduttu kitaristina. Kuten Kapari itse toteaa, asiaan saattaa vaikuttaa se, että hän työskentelee arvostetulla Finnvox-studiolla: hänet on palkattu ”korkean profiilin” studiolle, joten asiakkaat luottavat hänen ammattitaitoonsa. Kapari kertoo käyneensä puhumassa teknologien tilaisuudessa ja naisten äänityskurssilla siitä, millaista on olla naisena alalla. Voisi siis todeta, että myös musiikkiteknologiassa mies on normi, ja nainen on poikkeus (ks. kappale 1.2). Kapari ei osaa sanoa, miksi alalla on niin vähän naisia. Hän pohtii, onko teknologia niin miehekäs alue etteivät naiset uskalla hakeutua alalle, vai onko syynä se, ettei naisia kiinnosta äänittäminen. Kapari ei itse muista tarkalleen, miksi hän päätti hakea teknologilinjalle. Hänen miehensä innosti äänittämisen pariin, millä on ollut suuri merkitys myös Kaparin tapaan tehdä musiikkia. Onkin huomionarvoista, että Kapari sai lähipiiriltään kannustusta ja apua aloittaessaan teknologian opiskelua. Päästyään teknologilinjalle Kapari huomasi, että äänittäminen oli hänelle ”se juttu”.

Ja sitte mun mies on varmaan kans varmaan vaikuttanu silleen, että se hommas mulle tietokoneen, tai siis antoi omansa ja sitte asensi siihen jotain semmosia musanteko-ohjelmia. Sitä mä en olisi ehkä tullu tehneeksi ite, että siinä mielessä on varmaan vaikuttanu aika isosti myös siihen, mun niinku, tapaan tehdä. -- okei, se on yks syy minkä takia mä oon lähteny opiskeleen teknologiaa, koska mä oon halunnu tehdä niinku kokonaisvaltasesti musaa -- et mä en halua olla riippuvainen jonku toisen taidoista et mä pystyn toteuttamaan omat visiot, tai muitten visiot -- (Kapari h2015.)

Kaparin mukaan teknologia auttaa oman vision toteuttamisessa, mikä on hyvin tärkeä osa artistiutta. Lisäksi hän kertoo, että keikkatilanteessa hänen bilebändinsä olisi pulassa ilman teknologia, sillä he

joutuvat usein miksaamaan itse.

Kuula kertoo äänittäneensä aikoinaan neliraiturilla, tietokoneiden äänitys- ja sävellysohjelmia hän alkoi käyttää heti näiden ilmestyttyä. Hän on äänittänyt viimeisimpiin levyihin itse laulut sekä joitakin instrumentteja. Teknologialla on hänelle merkitystä musiikinteossa.

-- se on vaikuttanu siihen, et mä pystyn ylipäänsä tekemään musiikkia, että se on ollut hyvä apu, ja sit se on hyvä työkalu. Mutta kaikkein parastahan se olis tietenki, jos pystyis oikeesti tekemään sillä tavalla -- et pystyis äänittämään kaikki, ja tuottamaan kunnolla sillä tavalla että, ja miksaamaan, ja näin poispäin. Mut toisaalta se on käytännössä -- mahdotonta, koska tavallaan aika on rajallinen, että ne on kuitenkin, jollaki tavalla se työtaakka pitää jakaa. (Kuula h2015.)

Moisio sen sijaan ei juurikaan käytä äänitysohjelmia, vaan äänittää kappaleitaan nauhurilla tai kännykällä. Moisio kertoo, ettei ole kokenut ”pakottavaa tarvetta” perehtyä äänitysohjelmiin, sillä hänellä on ollut apunaan ystävä, joka äänittäjä. Hän on kuitenkin pohtinut äänitysohjelmien opiskelemista.

Mutta kyllä mä oon sitä miettiny että olishan se kiva niinku, vähä jotenki hallita jonku äänitysohjelman käyttöä, mutta en mä oo kyllä niinku siihen nyt vielä, ehkä sitä jossain vaiheessa sitten vähän jotenki opiskelee. (Moisio h2015.)

Aineistosta voi päätellä, että teknologiaosaaminen edesauttaa ”omavaraisuutta” ja omien näkemysten toteuttamista. Esimerkiksi Kuulan mukaan se, että hän osaa käyttää äänitysohjelmia ylipäänsä mahdollistaa musiikinteon. Teknologiaosaaminen siis kytkeytyy vahvasti omaehtoisuuteen, joka puolestaan liitetään muusikolle tärkeään ominaisuuteen, aitouteen (ks. kappale 3.3). Lisäksi haastateltavat rikkovat toiminnallaan sukupuolirooleja, joiden mukaan naiset eivät ole kiinnostuneita tekniikasta ja laitteista (ks. kappale 2.3).

Teknologia kytkeytyy myös musiikin tuottamiseen. Richard James Burgess (2013: 5) määrittelee tuottamisen sävellyksen ja orkestraation teknologiseksi ulottuvuudeksi. Musiikin tuottamisessa tallennetaan sävellyksen yksilölliset ja ympäristöön liittyvät sekä äänenväriin ja tulkinnan hienovaraiset yksityiskohdat. Tuottaminen ei ole ainoastaan tallentavaa, vaan se on itsessään taidemuoto. (Burgess 2013: 5.)

Äänittäjänä ja tuottajana toimineen Silja Suntolan (2004: 37-40) mukaan studiotuottaminen voi sisältää hyvin erilaisia tehtäviä käytännön järjestelyistä sovittamiseen, äänittämiseen ja miksaamiseen. Hän vertaa tuottajan työtä elokuvan ohjaamiseen: tuottajalla tulee olla näkemys taiteellisesta kokonaisuudesta ja sen teknisestä toteuttamisesta. Kokonaiskuvan hahmottamisessa tärkeää on kyseisen musiikkityylin tuntemus, mikä puolestaan helpottaa kappaleiden, soundien ja sovitusten löytämistä. Olennaista tehtävässä on saada esiin artistin parhaat puolet. Joskus se voi tarkoittaa yksityiskohtaisten ohjeiden antamista, joskus sen sijaan taiteellisen vapauden suomista artistille. Tuottaja toimii siis linkkinä säveltäjien ja sovittajien sekä muusikon ja äänittäjän välillä, lisäksi hän saattaa myös itse toimia säveltäjän ja sovittajan ominaisuudessa. Suomessa tuottaja toimii usein myös äänittäjänä. (Suntola 2004: 37-40.)

Puurtinen on tuottanut omien soololevyjensä lisäksi kolme levyä. Hän kertoo päätyneensä tuottajaksi osittain sattumalta.

Nää on kaikki tullu niin, että mua on pyydetty, mä en oo hakeutunu -- enkä vois kutsua itseäni sillee niinku ammattituottajaksi mutta... ne on hyvin paljon ollu sellasia, että laulajat, laulajien kautta...mulla on sillä tavalla aika vahva näkemys siitä, et miten laulun kans voi pelata studiossa, ja mitä pitäis tehdä, miten kannattais treenata. (Puurtinen h2015.)

Kuulan levyillä on ollut ulkopuolisia tuottajia, mutta hän on ollut myös itse tuottamassa. Hän toteaa myös, ettei krediittien jakamisessa ole oltu ”niin tarkkoja”, sillä rahaa on ollut vähän ja sitä on pyritty jakamaan oikeudenmukaisesti.

Siinä on jännä juttu, että tavallaan nyt ku mä aattelen niin sehän on ihan tuottamista mitä oon tehny, mutta vasta viimeisille levyille mä oon ottanut krediitit siitä. (Kuula h2015.)

Heikkinen kertoo tuottaneensa, mutta kuittaa aiheen lyhyesti.

Oon mutta ne on enemmänki sellasia pieniä juttuja, mutta enempi taas vertaan siihen Radioateljeen työskentelyyn, et se on ollu enempi se mun juttu. (Heikkinen h2015.)

Kapari on tuottanut yksittäisten kappaleiden ja EP:n lisäksi yhden kokonaisen levyn. Kyseinen levy, Viitasen Piian Uni Onnesta, oli ehdokkaana vuoden 2015 Emma-Gaalassa ”Kriitikoiden valinta” - kategoriassa. Kapari päätyi levyn tuottajaksi Finnvox-studion kautta.

-- ne tuli tekeen mulle yhen biisin silloin ensin, ja sitten ne jutteli että ne on tulossa tekemään kokonaisen albumin, ja mietti sitä että miten se niinku tehdään -- meinasivat että sitä vois niinku tuottaa siinä vähän ohessa, äänittäessä. Mut sitten mä niinku ehdotin, että mitä jos tuotettais oikeesti, että tehään alusta asti, ja sit levy-yhtiö suostu siihen ja sitte tehtiin. (Kapari h2015.)

Haastateltavien kommentteista heijastuu vaatimattomuus: tuottajaksi on päädytty ikään kuin sattumalta. Kuula kertoo, ettei ole aina ottanut krediittejä tuottamisesta, ja Puurtinenkaan ei pidä itseään ammattituottajana, vaikka on tuottanut soololevyjensä lisäksi kolme levyä. Taustalla saattaa olla se, että tuottaminen on käsitteenä melko epämääräinen, jolloin voi olla vaikea määritellä, kuka oikeastaan on tuottaja. Montako levyä täytyy tuottaa, jotta voi kutsua itseään tuottajaksi? Vai onko kyse siitä, miten itse määrittelee itsensä?

5. Päätelmät ja pohdinta

Haastateltavien kommenteissa nousi useasti esiin ristiriita siinä, miten sukupuoli koettiin suhteessa musiikkiin. Naiseutta ei haluta kieltää, mutta sen korostaminen ärsyttää: “meitä sanottiin tyttöbändiksi, mutta niinhän me oltiin”. Erään haastateltavan sanoin naiseus on “kaksiteräinen miekka” (Kapari 2015). Yhtäältä sukupuolen avulla saa erityistä huomiota, mutta toisaalta sukupuolen jatkuva esilletuominen koetaan ongelmallisena ja jopa alentavana. Erityiskohtelu näkyi muun muassa siinä, että tyttöbändi sai keikkoja jopa niin nopeasti, ettei niihin ehditty valmistautua kunnolla. Haastateltavat siis yhtäältä tiedostivat hyötynsä sukupuolesta, toisaalta sen koettiin leimaavan bändiä liiaksikin. Tutkimusta tehdessäni huomasin, että naisartistejä nostetaan nykyäänkin esiin sukupuolensa takia, mutta suurilta osin positiivisessa valossa (ks. luku 2.4).

Kaikesta huolimatta sukupuoleen perustuva jaottelu koetaan edelleen turhana ja ärsyttävänä, mikä ilmeni haastatteluista. Tutkimuksessa on havaittu neutraalien ja arvottavien jakojen sekoittuvan, jolloin tyttöys koettiin rockin parissa viittaavan automaattisesti johonkin vähempiarvoiseen (Knuuttila 1997: 104–107, 112). Saattaakin olla, että nykyään sukupuolta korostettaessa tarkoitusperät ovat hyvät, mutta naiset itse käsittävät jaottelun edelleen arvottavana ja alentavana.

Sukupuolen ansiosta saatu erityishuomio ja -kohtelu ovat mielenkiintoisia myös motivaation kannalta. Flow-teoriassa (ks. luku 2.5) motivaatiota selittää muun muassa siten, että tehtävän tulee olla sopivan haastava, jotta suorituksessa pääsee palkitsevaan flow-tilaan. Muusikon näkökulmasta voisi ajatella, että mediahuomio ja keikalle pääseminen ovat eräänlaisia palkintoja ahkerasta harjoittelusta. Jos naisartisti saa heti uransa alussa paljon huomiota mediassa, tai tyttöbändi halutaan keikalle ennen kuin he ovat ehtineet harjoitella kunnolla, riittääkö silloin motivaatiota itsensä kehittämiseen? Vaaditaanko työltä soittajana yhtä paljon, vai ajatellaanko hänen soittavan “tytöksi ihan hyvin”? Entä miten itsetuntoon ja artisti-identiteettiin vaikuttaa se, jos kokee saaneensa huomiota taitojensa sijaan sukupuolen ansiosta?

Ristiriidat näkyvät myös esiintymisessä: esiintyjä haluaa panostaa pukeutumiseensa, ja myös tilaaja odottaa tietynlaista vaatetusta, mutta tietynlainen pukeutuminen saattaa aiheuttaa häirintää ja epämiellyttäviä kommentteja. Tämä aiheuttaa eräänlaista tasapainoilua. Yksi haastateltavista pohti,

miten söpö kiharatukkainen tyttö nähdään muusikkona. Koetaanko tietynlainen ulkonäkö esteenä uskottavuudelle? Onko paljastavassa mekossa esiintyvä nainen automaattisesti vähemmän uskottava kuin farkuissa soittava mies? Jos on, niin miksi? Haastateltavien puheesta ilmeni myös se, että ulkoisen olemuksen täytyy ilmentää artistia itseään sen sijaan, että levy-yhtiö tai jokin muu taho painostaisi artistia tietynlaisiin tyyliin.

Innostus säveltämiseen sai osalla haastateltavista alkunsa muiden kappaleiden päälle lauleskelusta ja stemmojen laulamisesta. Osa haastateltavista muisteli keksineensä kavereiden kanssa lauluja jo ala-asteella. Tämä on mielenkiintoista, sillä uskon, että monet tytöt harrastavat vastaavaa – ainakin omassa kaveripiirissäni tämänkaltaisen musisointi oli yleistä. Jäinkin pohtimaan, miksi säveltäminen on suurilta osin miesten aluetta.

Tyttöjen on ajateltu kuuntelevan kappaleita kokonaisuuteen ja samastuvan lyriikoihin, kun taas poikien on ajateltu kuuntelevan eri instrumentteja (ks. luku 2.3). Aineistosta käy kuitenkin ilmi, että osa haastateltavista kuunteli musiikkia jo lapsena instrumentteja erotellen. Lisäksi soittimien osuudet saattavat jäädä alitajuisesti päähän, vaikkei niitä olisi tietoisesti erotellut musiikkia kuunnellessaan.

Haastateltavien lähipiiri ja musiikinopettajat suhtautuivat harrastukseen pääosin positiivisesti: kaverit muun muassa kannustivat esiintymään. Vanhemmat saattoivat aluksi suhtautua musiikintekoon varauksella, mutta myöhemmin heidänkin suhtautuminen muuttui positiiviseksi. Osassa aineistosta ilmeni, etteivät vanhemmat välttämättä pitäneet muusikon ammattia varteenotettavana vaihtoehtona. Vaikuttaako tämä siihen, etteivät tytöt välttämättä pidä rock-muusikon ammattia mahdollisena tai houkuttelevana? Kirjoitin edellä motivaatioteoriasta (ks. luku 2.5), jonka mukaan yksi osa motivaatiota on se, miten tärkeänä tehtävä, kuten instrumentin hallinta, koetaan tulevaisuuden kannalta. Motivaatiota saattaa siis laskea se, ettei muusikon uraa pidetä mahdollisena vaan musiikki nähdään ainoastaan harrastuksena, eikä harjoittelemista sen vuoksi pidetä erityisen tarpeellisenä. Toisaalta tulee ottaa huomioon, ettei suhtautuminen välttämättä johdu sukupuolesta: saattaa olla, että yhtä lailla rock-muusikon ammatista haaveilevia poikia kehoitetaan hankkimaan koulutus muulle alalle.

Kaikki haastateltavat sijoittivat oman musiikkinsa suurilta osin indie-kentälle. Vaikuttaa siltä, että marginaalisen musiikin tekijänä on helpompi toteuttaa itseään, eivätkä muut tahot tällöin edes pyri ohjailemaan tiettyyn tyyliin tai muottiin. Omaehtoisuutta pidettiin tärkeänä. Haastateltavat kokivat

tärkeänä, että artistilla on kontrolli niin musiikin kuin pukeutumisenkin suhteen.

Haastateltavat vaikuttivat määrittävän soittotaidon pitkälti teknisten taitojen mukaan. Haastatteluissa esiin nousi muun muassa itse oppiminen, improvisaatio ja korvakuulolta soittaminen, jotka voisi luokitella vaistomaiseen oppimiseen. Vaikutti kuitenkin siltä, etteivät haastateltavat arvottaneet niitä yhtä paljon kuin teknistä osaamista. Kommenteissa saattoi huomata omien taitojen vähättelyä: Kuula sanoi olevansa ”älyttömän huono soittamaan pianoa”, Heikkinen kutsui itseään ”rämpyttelijäksi” eikä Moisiokaan pitänyt itseään hyvänä soittajana. Miten tämä vaikuttaa muusikkoidentiteetin rakentumiseen? Kokeeko muusikko turhaan huonommuuden tunnetta? Johtuuko naisten arkuus osittain siitä, että he kokevat olevansa teknisesti huonoja soittajia, eivätkä arvosta omaa musikaalisuuttaan ja vaistomaista oppimista? Puurtisen ja Kaparin kommenteissa sitä vastoin ei tullut esiin vastaavaa suhtautumista, mikä saattaa johtua siitä, että he ovat kouluttautuneet muusikoksi. Kuten aiemmin kirjoitin, naisia on kohdeltu musiikkialalla alentuvasti. Kuulan mukaan ”ihmiset kantaa pään sisässsänsä semmosta historiaa jonka vuoksi ne ei sitten tee asioita”. Taustalla saattaa olla myös minäpystyvyys (ks. luku 2.5) ja ajatus omista kyvyistä. Saattaa olla, että alentuva suhtautuminen naismuusikoihin on vaikuttanut tyttöjen minäpystyvyyteen musiikkiharrastuksen parissa. Jos soittaja ajattelee, etteivät hänen kykynsä riitä, ei hänellä ole myöskään motivaatiota harjoitteluun. Uskovatko tytöt, ehkä tiedostamattaan, olevansa lähtökohtaisesti huonompia soittajia? Onko tämänkaltaisen ajattelu syynä siihen, että tytöt eivät edes pyri soittimen tekniseen hallintaan (ks. luku 2.5, ”opittu avuttomuus”? Jäin pohtimaan, onko motivaation lisäksi kyse myös eräänlaisesta defenssimekanismista: jos muusikko pelkää saavansa negatiivista palautetta (jota naismuusikot ovat usein saaneet), voi puolustautua sanomalla, että tietää olevansa huono soittaja, tai ettei alunperinkään ole pyrkinyt teknisesti taitavaksi soittajaksi.

Muusikkoidentiteetti rakentui haastateltaville keikkailun ja levynteon myötä eikä opiskelun myötä. Näin ollen voisi todeta, että erilaiset verkostot ja epämuodolliset oppimisen tavat nousevat huomattavaan osaan muusikkoidentiteetin syntymisessä. Tällaisten verkostojen, kuten bänditoiminnan, ulkopuolelle jääminen saattaa aiheuttaa sen, ettei koe itseään muusikoksi, vaikka taidoiltaan olisi vähintään samalla tasolla muiden muusikoiden kanssa.

Haastateltavat yhdistelevät omassa musiikissaan eri tyylejä. Kiinnostavaa on esimerkiksi se, miten yhtyeet muodostetaan. Jos jäsenet valitaan sukupuolen perusteella, miten se vaikuttaa kokoonpanoon?

Pohdin, onko tällöin vaarana se, että joku jäsenistä soittamaan instrumenttia, josta hän ei todellisuudessa ole kovin kiinnostunut. Onko soittajalla tällöin tarpeeksi motivaatiota? Entä löytyykö yhteinen näkemys musiikkityylistä ja tavoitteista, jos jokaisella soittajalla on erilainen tausta? Toisaalta eri tyylejä yhdistelemällä voi saada aikaan hyvinkin mielenkiintoista musiikkia.

Haastateltavat olivat perehtyneet myös jossain määrin musiikkitekologiaan ja osasivat muun muassa käyttää äänitysohjelmia, tai saavat äänittämisessä apua ystäviltään. Teknologiaosaamista pidettiin tärkeänä työkaluna omien visioiden toteuttamisessa, ja se saattaa olla jopa edellytys oman musiikin tekemiselle. Miten siis käy muusikolle, joka ei ole opiskellut äänittämistä, eikä hänen tuttavapiiristään löydy henkilöitä, jotka voivat tarvittaessa auttaa? Koska musiikkiverkostot ovat hyvin miesvaltaisia, voisi kuvitella, että ongelma koskee juuri naismuusikoita.

Itselläni oli tutkimuksen taustalla kysymys siitä, miksi naiset eivät yksinkertaisesti toimi rohkeammin ja ota ohjia käsiinsä, ja sama ajatus tuli esiin myös haastatteluissa. Haastateltavien puheesta heijastui se, että sukupuoli on merkitystä, mutta sen vaikutuksia ei kaikilta osin osattu määritellä. Saattaakin olla, että juuri ongelman monitahoisuus vaikeuttaa siihen tarttumista: negatiiviset ajatukset ja tunteet koetaan epämääräisinä, ja arvellaan, että ne saattavat olla jopa ainoastaan omaa kuvitelmaa. Musiikki ja sukupuoli vaikuttavatkin kytkeytyvän moniin eri seikkoihin, niin psykologisiin, sosiaalisiin kuin historiallisiinkin osa-alueisiin. Kenties ongelmana on juuri näiden yhteisvaikutus. Kuten mainitsin aiemmin (ks. luku 2.6), myös naisten ja miesten viestimisessä saattaa olla eroja. Jos nainen pyrkii viestimään verbaalisesti, mutta miehet musiikillisin keinoin, nainen saattaa kokea, ettei häntä kuunnella. Tämä taas on omiaan lisäämään naisten passiivisuutta, vaikka kyse ei ole välttämättä siitä, etteikö naisen mielipidettä arvostettaisi. Kun otetaan huomioon aiemmin mainitsemani alentuvat tavat, joilla naisia on muun muassa lehdistössä ja musiikkiteollisuudessa kohdeltu, saattaa lopulta pienistä, jopa harmittomista seikoista muodostua iso vyyhti. Tämä puolestaan saattaa nostaa naisten kynnystä toimia musiikin parissa.

Luvussa 2.1 esitin, että sukupuoli voidaan määritellä sosiaalseksi konstruktioksi, jolloin se on eräänlainen jatkuvasti muuttuva esitys. Näin ollen tulee ottaa huomioon, etteivät kaikki naiset toista feminiinisinä pidettyjä tapoja, ja sama pätee myös miehiin. Lisäksi tulee ottaa huomioon yksilölliset erot, kuten persoonallisuuden piirteet.

Aineiston perusteella voikin todeta, että haastateltavat ovat rikkoneet sukupuolirooleja. Nuoruuden esikuvista löytyy muun muassa blues- ja rockbändejä, vaikka tyttöjen on ajateltu yleensä fanittavan ”teinipoppia”. Haastateltavista kaksi on harjoitellut tavoitteellisesti pyrkien instrumentin tekniseen hallintaan, mitä naisilta ei usein odoteta. Neljä viidestä haastateltavasta on perehtynyt musiikkiteknologiaan, mitä on perinteisesti pidetty miehisenä alueena. Kaikki haastateltavat pitivät lankoja käsissään esimerkiksi tekemällä kappaleensa itse ja olemalla mukana tuotantoprosessissa, siinä missä naisartistiteja on yleensä pidetty levy-yhtiöiden tuotteina ja ”sätkynukkeina”.

Haastateltavien mielestä kehitystä on tapahtunut, ja naismuusikoista löytyy nykyään arvostettuja moniosajia. Lisäksi osa haastateltavista oli sitä mieltä, että miesten on nykyään helpompi fanittaa naisartistia tai -yhtyettä. Onko naisten asema musiikkibisneksessä muuttumassa yhä enemmän aktiiviseksi musiikintekijäksi, siinä missä aiemmin naiset olivat lähinnä solisteja? Johtuuko arvostuksen lisääntyminen juuri siitä, että naiset osoittavat olevansa moniosajia ja pystyvät yhä paremmin pitämään langat käsissään?

Tutkimukseni perusteella allekirjoitan myös Lähteenmaan väitteen siitä, että aihe kytkeytyy lopulta paljon syvällisempiin kulttuurisiin rakenteisiin kuin pelkkään musiikkiin (ks. kappale 2.6): taustalla on kysymys siitä, millainen on ”kunnon” tyttö tai nainen. Voiko nainen kiertää maailmaa rockmuusikkona, vai onko hänen jossain vaiheessa jätettävä rockelämä ja jäätävä kotiin hoitamaan perhettä? Sukupuoliroolit ovat juurtuneet niin syvälle ajatteluun, että niitä toistetaan huomaamatta (ks. luku 2.1). Tällöin tulisikin tarkastella laajemmin, mitä normeja yhteiskunta asettaa naiselle.

Tutkimuksen loppuvaiheessa huomasin, että aiheeseen liittyvää materiaalia löytyy yllättävän paljon, niin tutkimuksen kuin mediankin osalta. Eritoten parin viimeisen vuoden aikana esiin on noussut useita nuoria naisartistiteja, mikä on huomattu myös mediassa. Tutkimuksen ulkopuolelle jäi siis paljon mielenkiintoista materiaalia kuten lehtiartikkeleita.

Tässä tutkimuksessa haastattelin ainoastaan naisia, joten aineistossani ei ollut vertailukohtaa. Jatkotutkimuksessa voisi siis haastatella myös miehiä, ja tällä tavoin olisi mahdollista vertailla kokemuksia keskenään. Tutkimuksessa voisi myös keskittyä nykytilanteeseen ja haastatella nuoria,

aloittelevia muusikoita.

Haastateltavani edustivat eri ikäryhmiä, ja osalla heistä oli takanaan vuosikymmenien ura musiikin parissa. Aineistossa tulikin esiin paljon mielenkiintoisia ajatuksia musiikkialasta. Haastattelut erosivat jonkin verran toisistaan sen perusteella, mistä aihealueesta haastateltava kertoi laajemmin. Tämän vuoksi eri aikakausien välinen vertailu jäi lopulta tutkimuksessani melko pieneen osaan. Vertailua voisi tehdä laajemmassa tutkimuksessa. Yllätyin muun muassa siitä, miten avoimen alentuvasti naisista kirjoitettiin 1980-luvun musiikkilehdissä: vastaavia otsikoita olisi vaikea kuvitella näkevänsä nykypäivänä, tai ainakin ne saattaisivat nostaa kohun. Yksi tutkimusaihe voisi olla naismuusikoiden representaatioiden muuttuminen mediassa, kuten musiikkijulkaisuissa. Vertailua voisi tehdä myös eri musiikkityylien välillä.

Kuten aiemmin mainitsin, aihepiiri on hyvin monitahoinen, joten tutkittavaa varmasti riittää tulevaisuudessakin. Tässä tutkimuksessa tavoitteenani oli tehdä eräänlainen läpileikkaus, mutta jatkotutkimuksessa aihetta voisi rajata tiukemmin ja syventyä siihen esimerkiksi sosiaalisesta, psykologisesta tai kasvatustieteellisestä näkökulmasta.

Lähteet

Abramo, Joseph Michael (2011) Gender Differences of Popular Music Production in Secondary Schools. *Journal of Research in Music Education*. Nro 59 (1). S. 21–43.

Ahonen, Kari (2004) Johdatus musiikin oppimiseen. Tampere, Tammer-Paino Oy.

Ahonen Laura (2003) Yksilöstä kollektiiviin, tähteydestä kasvottomuuteen. Tutkimus populaarimusiikin tekijyydestä. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma, Helsingin Yliopisto.

Alasuutari, Pertti (2011) Laadullinen tutkimus 2.0. Tampere: Vastapaino.

Alavillamo, Niina (2013) Elovenatyttöjä ja popin kuningattaria. Naisartistien representaatiot Helsingin Sanomissa vuonna 2011. Journalistiikan kandidaatintutkielma, Tampereen yliopisto. (Kirjoittajan hallussa)

Bayton, Mavis (1990) How Women Become Musicians. *On Record: Rock, pop and the Written Word*. Frith, Simon. Lontoo & New York: Routledge. S. 238-257.

Björnberg, Alf et al. (2005) Can We Get Rid of the 'Popular' in Popular Music? A Virtual Symposium with Contributions from the International Advisory Editors of "Popular Music". *Popular Music* Vol. 24, No. 1. S. 133-145.

Boggiano, Ann K. & Barrett, Marty (1991) Strategies to motivate helpless and mastery-oriented children: The effect of gender-based expectancies. *Sex Roles*. Volume 25, nro 9-10. S. 487-510.

Burgess, Richard James (2013) The Art of Music Production: The Theory and Practice. New York: Oxford University Press.

Davies, Helen (2001) All Rock and Roll Is Homosocial: The Representation of Women in the British Rock Music Press. *Popular Music*. Vol. 20, No. 3, Gender and Sexuality. S. 301-319

Frith, Simon (1978) *Sociology Of Rock*. London: Constable and Company.

Frith, Simon & McRobbie, Angela (1990) *Rock and sexuality. On Record: Rock, pop and the Written Word*. Frith, Simon. Lontoo & New York: Routledge. S. 371-389.

Frith, Simon (1996) *Performing rites*. Oxford, Oxford University Press.

Green, Lucy (2006) *Ideology. Key terms in popular music and culture*. Horner, Bruce & Swiss, Thomas. Maiden, MA and Oxford: Blackwell Publishing. S. 5-17

Heikkonen, Aino (2009) *Levykritiikit, genre ja sukupuoli. Musiikin suunta 2/2009*. S. 15-26.

Himanen, Jari (2015) ”Sukupuolestaan johtuen...” Sukupuolen representaatiot Helsingin Sanomien rock- ja pop-arvioissa. Tiedotusopin pro gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto.

Kruse, Holly (1999) *Gender. Key terms in popular music and culture*. Horner, Bruce & Swiss, Thomas. Maiden, MA and Oxford: Blackwell Publishing. S. 85-100.

Karppinen, Anne (2012) *Restless Multiplicities. Aspects of Sexual Difference in the Songs of Joni Mitchell*. Nykyluktuurin tutkimuksen väitöskirja. Jyväskylä, Jyväskylän yliopisto.

Knuuttila, Jarna (1997) *Rockia soittavat tytöt. Rockinsoittoharrastus nuoruusiän ja sukupuolijärjestelmän näkökulmista. Psykologian tutkimuksia n:o 19*. Joensuu: Joensuun yliopisto.

Leppänen, Taru (2000) *Viulisti, musiikki ja identiteetti. Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.

Lewis, Lisa A. (2004) *Form and female authorship in music video. Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume II: The Rock Era*. Simon Frith. London: Routledge. S. 208-227.

Lähteenmaa, Jaana & Näre Sari (1992) *Letit liehumaan. Tyttökulttuuri murroksessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Middleton, Richard (1990) Studying popular music. Milton Keynes & Philadelphia: Open University Press.

Millar, Brett (2008) Selective hearing: gender bias in the music preferences of young adults. *Psychology of Music*. Vol. 36, No. 4. S. 429-445.

Moore, Allan (2002) Authenticity as Authentication. *Popular Music* Vol. 21, No. 2. S. 209-223

Mäkelä, Anna, Puustinen Liisa & Iris Ruoho (2006) Feministisen mediatutkimuksen näkökulmat. *Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen*. Helsinki: Gaudeamus. 15-44.

Paasonen, Susanna (2010) Sukupuoli ja representaatio. *Käsikirja sukupuoleen*. Saresma, Tuija, Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula. Tampere: Vastapaino. 39–48.

O'Neill, Susan & McPherson, Gary E. (2002) Motivation. *Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. Parncutt, Richard & McPherson, Gary. New York: Oxford University Press. S. 31-46.

Shuker, Roy (2013) Understanding popular music culture. Lontoo & New York: Routledge.

Shumway, David R (1999) Performance. *Key terms in popular music and culture*. Horner, Bruce & Swiss, Thomas. Maiden, MA and Oxford: Blackwell Publishing. S. 188-198

Suntola, Silja (2004) Luova studiotyö. Helsinki: Idemco.

Théberge, Paul (1999) Technology. *Key terms in popular music and culture*. Horner, Bruce & Swiss, Thomas. Maiden, MA and Oxford: Blackwell Publishing. S. 199-224

Tulamo, Kirsti (1993) Koululaisen musiikillinen minäkäsitys, sen rakenne ja siihen yhteydessä olevia tekijöitä. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Lehdet

Juntunen, Juho (1988) "Ovatko nämä Ilonan parhaat puolet?". Soundi 5, 69-72.

Juntunen, Juho (1989) "Vixenin näytön paikka: Hei kundit, kyllä me soitammekin!". Soundi 5, 54-55.

Koivio, Esa (1986) "Suzanne Vega: Pieni runotyttö". Soundi 2, 16-17.

Uusikartano, Jari (1989) "Ekan levyn jälkeen me oltiin apinoita, mutta vielä me tästä kehitytään!". Soundi 8, 64-65.

Haastattelut

Äänitteet ja transkriptiot kirjoittajan hallussa.

Kapari, Oona. 26.3.2015. Helsinki.

Kuulta, Maritta. 2.6.2015. Helsinki.

Puurtinen, Aija. 8.3.2015. Helsinki.

Heikkinen, Kikke. 9.7.2015. Porvoo.

Moisio, Laura. 20.7.2015. Tampere.

Henkilökohtaiset tiedonannot

Puurula, Jukka. Suullinen tiedonanto 14.3.2016.

Ruotsalainen, Hannele. Sähköpostit 13.4.2016 ja 14.4.2016.

Internet-lähteet

Tilasto ammattikorkeakouluihin hakeneista ja hyväksytyistä vuonna 2015. WWW-lähde

https://vipunen.fi/fi-fi/_layouts/15/xlviewer.aspx?id=/fi-fi/Raportit/Haku-%20ja%20valintatiedot%20-

[%20korkeakoulu%20-%20amk%20-%20ammattikorkeakoulu.xlsb](#) (luettu 7.4.2016)

Musiikkituottajien (IFPI Finland Ry:n) tilasto Suomen myydyimmistä levyistä vuonna 2001.

WWW-lähde <http://www.ifpi.fi/tilastot/myydyimmat/2001/> (luettu 8.4.2016)

Musiikkituottajien (IFPI Finland Ry:n) tilasto Suomen myydyimmistä levyistä vuonna 2012.

WWW-lähde <http://www.ifpi.fi/tilastot/myydyimmat/2012/> (luettu 8.4.2016)

Musiikkituottajien (IFPI Finland Ry:n) tilasto Suomen kaikkien aikojen myydyimmistä levyistä

WWW-lähde <http://www.ifpi.fi/tilastot/myydyimmat/kaikki> (luettu 8.4.2016)

Ojanperä, Päivi (2011) Tekijä on harvoin nainen. Selvis-lehti 4/2011. WWW-lähde

<http://www.elvisry.fi/artikkeli/tekija-harvoin-nainen> (luettu 8.4.2016)

Puukka, Päivi (2012) Naisartistit nousukiidossa. Yle uutiset 23.4.2012

WWW-lähde http://yle.fi/uutiset/naisartistit_nousukiidossa/6006397 (luettu 13.10.2015)

Radio Nova (2012). Mitä Emmaa Chisu arvostaa eniten? Lue vastaus tästä! Radio Nova 22.01.2012.

WWW-lähde <http://www.radionova.fi/musiikki/uutiset/Mita-Emmaa-Chisu-arvostaa-eniten--Lue-vastaus-tasta--23902.html> (luettu 13.10.2015)

Rumba (2016). EDM-skenen mieskeskeisyys kyllästytti – suomalainen huippu-dj järjestämässä dj-kurssia tytöille ja nuorille naisille. Rumba 14.4.2016.

WWW-lähde <http://www.rumba.fi/uutiset/edm-skenen-mieskeskeisyys-kyllastytti-suomalainen-huippu-dj-jarjestamassa-dj-kurssia-tytoille-ja-nuorille-naisille/> (luettu 29.4.2016)

Suomalainen, Ninni (2016). Ida Paul kiteyttää tämän ajan hengen musiikkialalla – näin hän nousi biisileireiltä hittilistoille. YleX 26.4.2016. WWW-lähde

http://yle.fi/ylex/uutiset/ida_paul_kiteytaa_taman_ajan_hengen_musiikkialalla_nain_han_nousi_biisi_leireilta_hittilistoille/3-8838229 (luettu 2.5.2016)

Vedenpää Ville (2016). Nuorista naisartisteista on nyt ruuhkaa – breikkaako ensimmäisenä Evelina, Ronya, Sandhja, Vilma Alina vai Ida Paul? Yle Uutiset 8.1.2016. WWW-lähde http://yle.fi/uutiset/nuorista_naisartisteista_on_nyt_ruuhkaa_breikkaako_ensimmaisena_evelina_ronya_sandhja_vilma_alina_vai_ida_paul/8537170 (luettu 28.1.2016)

Vuorela, Mervi (2011). Nyt naiset näpräämään niitä nappuloita! Teostory 4, 32-34. WWW-lähde WWW-lähde: <http://www.e-julkaisu.fi/teostory/2011/04/> (luettu 29.4.2015)

Vuorela, Mervi (2015). Kolme näkökulmaa jazziin. Teostory 15.7.2015. WWW-lähde WWW-lähde: <http://www.teosto.fi/teostory/kolme-nakokulmaa-jazziin> (luettu 13.10.2015)

Väntänen, Ari (2008). 500 kg lihaa – Kapulana rattaassa. Sue 28.2.2008. WWW-lähde <http://www.sue.fi/2008/02/500-kg-lihaa/> (luettu 29.4.2016)